

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 intenção da nota

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 ótica à paisagem como experiência hática. 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. A reflexão em torno das Geografias Culturais da Música devolve a noção pouco habitual do exercício da atenção sobre o corpo e o espaço, nomeadamente as ações no seu lugar e tempo, os agentes e a sua transformação. Todo o fenómeno percetivo parece implicar tradução e transubstanciação. Se o conhecimento da forma se atualiza de maneira progressiva, também o sentido inerente ao objeto recebe uma nova perspetiva. Como modo de estar presente, a forma cria um circuito de comunicação que precipita a próxima ação, reatualizando a semiótica material do espaço na sua inextricável capacidade de expansão.

Os sentidos, abertos, filtram o fenómeno pela sua especificidade funcional e a atenção modela a qualidade estética da experiência na qual objecto e signo negociam as operações de transculturação. Codificados sistemas simbólicos traficam com a substância da matéria, e os mecanismos envolvidos marcam cada experiência sensitiva, localizando a sua origem em diversas partes do corpo. O cérebro encarrega-se de atualizar a essência do estímulo segundo um paradigma abstrato que criativamente se abre à livre associação.

Propõe-se um conjunto de experiências dos lugares e dos seus objetos com um intenso apelo a uma dimensão, diríamos, primária, da sensação e da emoção. Contorna-se o discurso intelectual, da construção do sentimento, com outro de origem mais iniciática onde a experiência da emoção toma lugar na escala de valores do indivíduo. Ele torna-se mais cru, na medida em que se desenvolve o conhecimento sobre as operações fisiológicas de processamento dos estímulos, desenvolvendo-se também o aproveitamento desse saber para a vivência quotidiana. Neste quadro irropejam cascatas de questões. Qual será a banda sonora dos nossos dias? Em que contextos, lugares psico-físicos, o som, a música, acompanham as nossas ações e como nelas interferem? Em que momentos se trata de som ou de sonoridade? O que é viver a ausência do som e da música?

Qualquer questão atua como ruído no processamento automático dos estímulos, como o leitor destas palavras teve a oportunidade de constatar quando ideou sobre a sua leitura. No entanto, é a apropriação dessa interferência e a consciência dela que precisamente garante a abertura necessária à experiência do som e do silêncio. A amplitude e diversidade de som e fontes sonoras, como da música, conduz o indivíduo num processo de seleção que exige cada vez mais atenção. Os processos de imersão e o desenvolvimento das fontes sonoras tornam mais consciente uma experiência táctil de vibração da onda, transformando todo o corpo num enorme tímpano. Porém, a natureza invasiva dos sons, num órgão que não dispõe de meios para interromper a sua atividade, cria igualmente saturação e incapacidade para uma fruição prazerosa. A distinção da marca sonora é uma conquista que hoje se realiza não pela sobreposição ou pelo aumento da massa, mas pelo encontro da oportunidade dos fluxos e o desenvolvimento de uma rede de analogias. O encontro do sistema

vestibular no ouvido interno permite regular o equilíbrio e a coordenação do corpo nas relações com o espaço, numa capacidade funcional que ultrapassa o estímulo ótico e a resposta emocional em geral. Trata-se, nestes termos, de indagar a topografia dos sentidos, de auscultar a topologia dos sistemas de significados culturais projetados por forma a acomodar as transações do ruído. Todas as vibrações de cada paisagem sonora, todo o balanço, da imagem ao som, são regulados por este sistema, predispondo o indivíduo à possibilidade de cruzar concepções abstratas provenientes de sensores diferentes. Ora estruturando ora fracturando a mecânica do mundo, a complexa tessitura que liga imagens e sons, associa-se à capacidade para interiorizar a experiência de maneira reflexa, mas também a uma construção concetual que se realiza pelo exercício da relação. A imagem que promove a intencionalidade do gesto que gerou a ação, encontra-se com a emoção do movimento sonoro, num corpo simpatomimético que reage ao pulsar do sangue e às trocas intersubjetivas.

O diálogo entre a Geografia e a Música apresentado neste livro remete às espacialidades da ciência e da arte, do quotidiano e do corpo, paisagem percebida como tecnologia para a organização da experiência. As reflexões, os ideais e os horizontes compartilhados nas páginas que se seguem, irromperam como numa ciranda musical do encontro único entre os seus autores, subterraneamente mobilizados pela intenção da nota. A roda gira ao som de vários cantos, melodias que entrelaçam o real e o imaginário, a alegria e o choro, o trabalho e o lazer, a esperança e a fé, emoções que nascem da espontaneidade de universos confluentes e fertilizam os mais variados campos da produção. A tónica das tradições populares interliga as primeiras geografias musicais do presente livro, como um fio que costura as melodias registadas por Giacometti, as viagens de Lopes-Graça, as variações de Mozart, os tangos argentinos e as sonoridades brasileiras de Guerra-Peixe e Ernesto Nazareth. A hermenêutica, feito fermata, atua como um momento de reflexão sobre o papel do tempo histórico e do espaço vivido na construção e interpretação do sentido da obra de arte. A música volta a fluir como um convite às vivências cruzadas do som e do espaço, às analogias entre som e imagem e à experiência do extemporâneo nas paisagens sonoras e visuais. No último texto, a arte como lugar de encontro confirma a intenção da nota,

e as rodas de choro descortinam o espaço poético do fazer musical onde a imensidão interior dos movimentos humanos encontra paradeiro.

Espaços poéticos, criativos e reflexivos conformam as geografias musicais aqui apresentadas. No texto inicial, Ana Francisca de Azevedo analisa as relações entre música, paisagem e cultura no contexto político e ideológico de afirmação e expansão da Geografia moderna. Várias tendências que marcaram a produção do conhecimento científico no início do século XX concorreram para a tardia consolidação do fenômeno musical como um campo de estudo geográfico. Entre eles, a eleição da paisagem como objeto de estudo alicerçado sobre a dicotomia natureza/cultura, a ênfase na análise das formas materiais, na análise ocularcêntrica e nas expressões de arte e cultura eruditas. a música e a paisagem, enredadas num fluxo de construções ideológicas assentes no poder soberano da Razão, foram apropriadas por movimentos nacionalistas para o estabelecimento de identidades culturais fixas, das fronteiras de classe, raça, gênero, sexualidade, tradição e modernidade. No final do século XX, o rompimento com os postulados fundacionais da ciência, política e ideologia modernas, o processo de reterorização de cultura pela geografia cultural e a revisão dos conceitos de música apontaram novos contextos de produção do conhecimento para as sociedades contemporâneas. O estado da arte de Geografia da Música demonstra uma diversidade temática, como as políticas culturais e da música, as culturas ouvintes e a economia das audiências, o som enquanto prática de hibridação cultural, as micronarrativas que dão voz a culturas plurais e componentes emocionais, as microgeografias e o sentido de lugar, o ato de ouvir e as experiências corporizadas do som, as músicas e os sons que ligam as pessoas e reconfiguram espaços sociais e materiais, consubstanciando afetos. A “roda está parada por falta de tocador”, na canção registrada por Michel Giacometti, e as paisagens do corpo e da alma continuam gritando, silenciosamente, o profundo sentido de contato. E aos poucos se vai rompendo o significado de paisagem como experiência distanciada do Outro.

As sonoridades por Giacometti ecoam no trabalho de Joana Gama, que aborda a paisagem sonora de *Viagens na Minha Terra*, do compositor português Fernando Lopes-Graça (1906-1994). Na década de 1960,

Lopes-Graça acompanhou Michel Giacometti nas suas recolhas de música folclórica, e esse contato *in loco* com as tradições portuguesas foi essencial para o estabelecimento da sua identidade enquanto compositor. *Viagens na Minha Terra* é um ciclo de dezanove peças para piano sobre melodias tradicionais portuguesas, cujo título remete ao romance homónimo de Almeida Garrett. Segundo a autora, o compositor elabora cada andamento da obra a partir de uma canção popular que retrata a vida e o ambiente geográfico do povo português, suas alegrias e dores, sonhos e lutas, amor e fé, o que confere legitimidade à música tradicional como parte integrante de uma identidade cultural nacional e da relação entre a música e a vida social. Na obra vibram sonoridades das festas religiosas e populares, das danças e das paisagens de cada região de Portugal, convocando o imaginário a uma verdadeira viagem geográfica, auditiva e cultural. Tendo como foco a partitura original para piano e a sua relação com as melodias-base, a autora situa geograficamente a canção ou melodia tradicional que inspirou cada andamento de *Viagens na Minha Terra*, analisa o tratamento artístico dado a cada canção e sua adaptação para o piano, tece considerações acerca da interpretação musical e das anotações do compositor, registando dados históricos da sociedade e da música portuguesas.

Ainda a propósito de uma geografia da música europeia, Luís Pipa percorre o universo das tradições populares francesas e o itinerário das viagens do compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) para encontrar a história que motivou as doze variações para piano sobre o tema *Ah! Vous dirai-je, maman*, K265. Mozart expressou em suas obras as vivências adquiridas nos locais e culturas que visitou, como nessa obra escrita a partir de um cancionário popular francês. O tema melódico do verso intitulado *La Confidence* foi adaptado às variações para piano e designado como *Ah! Vous dirai-je, maman* por Mozart e, posteriormente, passou a integrar o imaginário de crianças e adultos em diversos países. A estrutura da música segue um padrão utilizado pelo compositor em várias obras, com a apresentação inicial do tema seguida pela sequência das variações. O autor esclarece que, à simplicidade da melodia que deu origem às doze variações para piano, Mozart acrescentou uma simplificação rítmica com o propósito de introduzir, no desenvolvimento da obra, diferentes texturas, alternâncias

de elementos melódicos e rítmicos, contornos expressivos e relevos sonoros, conferindo um sentido humorístico em algumas passagens e imprimindo, no discurso musical, a linguagem inconfundível do compositor.

A Paris da *Belle Époque* torna-se uma referência artística da sociedade ocidental, um centro produtor e exportador da cultura mundial e, na efervescência dos teatros, cinemas, cafés e exposições, ganha popularidade o tango argentino, no início do século XX. Francisco Monteiro coloca em diálogo o tango e as práticas europeias da música de câmara erudita. Tendo como origem a miscigenação de diferentes influências, o tango emigrou dos bordéis do Rio de la Plata para os salões parisienses e, retornando à Argentina, tornou-se uma dança elitizada. A projeção internacional do tango acarretou-lhe várias mudanças: os textos tornaram-se menos audaciosos, os ritmos foram ampliados, os organitos e a flauta foram substituídos pelo bandoneon e piano, criou-se a dança de palco e muitos tangos tornaram-se peças de concerto. Essa adaptação e transfiguração do tango em conformidade à função social e performativa, que desloca para um segundo plano a sua condição de obra artística, possibilita considerá-lo como mesomúsica, a música de todos. Já a música de câmara erudita em foco referencia diferentes tipos de música interpretada por um reduzido número de artistas, como a *house music*, *musique de chambre*, música de salão; e a música de câmara para *ensemble*, com ou sem maestro. Considerando-se o contexto das práticas e aprendizagens musicais nas escolas portuguesas, apesar da ênfase no repertório dos períodos clássico e romântico, o tango e a música de câmara são práticas musicais congêneres que exigem interdependência e cumplicidade entre os músicos. Assim, para o autor, importa entender a música como uma arte livre e aberta a criações inovadoras, em que o espaço e o tempo não representam fatores limitantes mas ricas hibridações culturais.

Os lugares, as sonoridades e as tradições populares inspiram as produções musicais de vários compositores, nas duas margens do Atlântico. Margareth Milani apresenta as trajetórias e horizontes contemplados pelo compositor brasileiro Guerra-Peixe (1914 -1993) que, como Lopes-Graça em Portugal, realizou viagens na sua terra em busca das próprias raízes. Ao recolher melodias tradicionais do Brasil, Guerra-Peixe encontra as

sementes que irão desabrochar nas sonoridades dos *Prelúdios Tropicais*, uma série de dez peças pianísticas escritas no final do século XX. Paisagens sonoras urbanas e rurais, sobretudo dos estados de Pernambuco e de São Paulo, coloridas por diversas manifestações folclóricas, servem como fontes de inspiração para o compositor retratar musicalmente o país. A autora destaca o caráter original da produção musical de Guerra-Peixe constituído por um sólido embasamento das técnicas composicionais e domínio de diversas tendências estéticas que, aliado à liberdade de criação artística, culmina num nacionalismo vanguardista. Os títulos das peças dos *Prelúdios Tropicais* sugerem cenários de cunho pictórico: a fauna, a flora e a cultura dos trópicos são vislumbradas na riqueza de efeitos sonoros gerados por uma variedade de timbres, texturas, elementos modais e tonais, melodizações percussivas, síncofes, *ostinatos*, agógicas, onde a superposição de elementos cria espaços de tensão e afrouxamento, relevos e planos sonoros. Essa gama de sonoridades revela a identidade composicional singular de Guerra-Peixe, um nacionalismo musical no qual pulsam memórias, afetos e valores atribuídos ao espaço vivido. Ao acordar as geografias emocionais do compositor, a autora mapeia tempos e lugares expressos nos *Prelúdios Tropicais* e aponta possibilidades interpretativas para a execução musical da obra.

Carlos Alberto Assis apropria-se da hermenêutica de Hans-Georg Gadamer (1900-2002) para explorar o papel do tempo histórico e do espaço vivido na construção e interpretação da obra do compositor brasileiro Ernesto Nazareth (1863-1934). Tomada como uma ponte entre o compositor, o intérprete e o ouvinte, a hermenêutica instrumentaliza a análise das relações de sentido atribuídas à obra de arte. O autor investiga a produção musical de Nazareth como manifestação de um conjunto de elementos de ordem estética, emocional e racional contextualizado no universo histórico e geográfico vivenciado pelo compositor. No discurso musical nazarethiano, a mescla de elementos das músicas chamadas popular e erudita conforma uma fusão de distintos espaços simbólicos de vivência corporal. É no vínculo que se instaura entre obra e espectador que reside a revelação, a descoberta de sentidos atribuídos à obra, aos quais se fundem o desvelar do próprio sujeito. Neste espaço conformado pela música, as

experiências do compositor, do intérprete e do ouvinte se enlaçam numa dança de encantamento vivificante.

As profundas reflexões incitadas pela hermenêutica sugerem uma fermata, uma pausa para a escuta das sonoridades que conformam íntimas geografias. A roda volta a girar com Vincenzo Riso, que propõe a escuta de cinco obras musicais para promover cruzamentos entre a experiência do som e a do espaço. A primeira obra é uma construção sonora baseada na relação entre a percepção sonora e o ambiente físico, na qual Brian Eno musicaliza a sensação de estar em suspensão no universo. A segunda refere-se à instalação de Max Neuhaus, uma experiência musical na qual o ruído e os sons do ambiente urbano assumem o centro do campo sonoro. Na obra de Bill Fontana, ouvem-se os sons de colónias de pombos instaladas nas ruínas da Igreja de Santa Columba, no centro histórico da cidade de Colónia. Na etapa seguinte, a instalação de Bruce Odland e Sam Auinger funciona como ponto de observação para a escuta e a vista da cidade de Frankfurt: os transeuntes podem ouvir os ritmos e harmonias da paisagem sonora urbana ao percorrer uma clássica ponte em ferro do século XIX. A quinta obra refere-se a um concerto de sinos realizado por Llorenç Barber, em Alba de Tormes, onde o espaço urbano atua como instrumento musical ativo, cujos sons decorrem da topografia e da distribuição dos sinos na cidade. Como reflexão final, o autor sugere pensar os músicos contemporâneos como jardineiros que, mesmo diante da imprevisibilidade da colheita, semeiam e aguardam o devir.

As experiências do som e do espaço ecoam nas iconografias investigadas por Paulo Freire de Almeida. O autor aborda os paralelismos entre as percepções da imagem e do som e suas relações com as noções de espaço e tempo, apresentando analogias entre a visão e a audição na percepção de ritmos, espaços, intervalos, linhas, pontos e relação figura-fundo. Considerando o universo discográfico da música clássica como campo de análise, as opções gráficas das capas de disco revelam possíveis visualidades para a música, tais como: retratos dos compositores num registo pictórico ou gráfico alusivo à sua época; paisagens rurais ou urbanas relativas à época de conceção da obra; fotografias modernas de paisagens naturais com abordagem estilizada e intemporal; imagens abstratas, com

padrões geométricos e jogos tipográficos. A iconografia investigada demonstra duas tendências: uma cultura visual marcada por conotação e relações literais entre imagem, palavra e música; e ainda analogias abstratas entre imagem e som, dispensando a mediação de referências verbais. A preferência cultural por convenções e redundância aponta para uma cultura visual muitas vezes determinada por necessidades de mercado. A iconografia de paisagens várias mostra-se motivo recorrente nas capas de disco, sugerindo uma analogia espacial e cénica entre música e imagem.

A expressiva interação entre a audição e a visão destaca-se também na representação da paisagem, a partir da qual Miguel Bandeira Duarte estabelece pontos de contato entre a notação musical e a marca no desenho. Tomando o extemporâneo como um movimento interno que pode ocorrer sobre uma composição prévia, nas artes visuais, o esquisso é o que mais se aproxima do extemporâneo e do improviso musical. Neste sentido, o autor apresenta 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. A realização de um traçado extemporâneo cria uma textura visual que, sendo uma quase realidade na imaginação do artista, representa uma paisagem onde as relações espaciais ocupam posições relativas e não absolutas. A coerência entre os traços permite ligar expressivamente frases ou sequências gráficas, estabelecendo uma analogia que liga a partitura grafada à paisagem, onde o gesto mimetiza tanto a natureza exterior ao indivíduo como a sua dinâmica emocional. O autor observa que, em geral, o traçado das notas musicais e o desenho da paisagem são registados com um impulso irrepetível, uma síntese da ideia sobre partes de um conjunto mais amplo. O caráter intimista da comunicação do extemporâneo ativa uma experiência posterior na qual o traçado, pleno de carga emocional, transforma-se em conteúdo semântico pelo intérprete da imagem, e se oferece ao fenómeno criativo da reconstrução da experiência. Quanto maior for a experiência, melhor será a capacidade de expressão da ideia. No caso particular do esquisso, uma combinação entre vocabulário e gramática traduz-se na relação entre elementos gráficos, na plasticidade dos materiais e na modelação expressiva, cuja fluência pode modular-se de maneira poética.

Sonoridades poéticas e expressivas mapeiam as geografias emocionais de Beatriz Helena Furlanetto que, inspirada na arte musical, propõe uma escuta sensível do mundo. A autora apresenta a roda de choro como uma prática musical que celebra a amizade e a afetividade, e transforma um espaço abstrato num lugar de encontros. Como numa polifonia, várias vozes tecem os diálogos entre geografia e música: as relações entre sons e espaço na linguagem e notação musicais, a importância da audição na experiência espacial, as características acústicas de determinados ambientes, o caráter simbólico dos sons e silêncios da paisagem sonora. Nas entrelinhas melódicas delinea-se a escuta do silêncio enquanto espaço vivo, geografias do fazer musical que conformam lugares de afetividade como as rodas de choro. A música, revestida de poder, inaugura universos infinitos e particulares e torna-se uma casa bachelardiana, concentrando valores que ligam o íntimo ao imenso. Na casa e na música, o espaço poético entrelaça a imensidão interior à infinitude exterior, descortinando geografias que contemplam uma escuta de nós mesmos, do outro e do mundo.

Geografia e música mobilizam a ciranda que entrelaça arte e ciência, dando voz a perspectivas verdadeiramente humanas para a interpretação do mundo, onde a música, viva na intenção de cada nota, traduz o indizível da palavra.

Geografia e Música. A Tocadora da Roda de Giacometti.

Ana Francisca de Azevedo

Parte I

Uma visão sinóptica da história da Geografia moderna aponta a relativa negligência no que concerne ao estudo das relações entre o espaço e a música. Enquanto elementos integrais da imaginação geográfica e como fenómenos constitutivos da experiência de lugar, a música em geral e o som em particular só consolidaram um campo de estudos geográficos nas últimas décadas do século passado. Várias razões explicam esta tendência, entre elas, a predominância da análise ocularcêntrica nas diversas tradições de estudos geográficos, a preponderância da investigação das formas materiais e a ênfase nas expressões de arte e cultura eruditas (Burgess & Gold, 1985). Causas adjacentes podem encontrar-se não somente para a atenção tardia da ciência geográfica relativamente ao fenómeno musical mas também para a própria natureza das grandes linhas de pesquisa que numa fase inicial definiram este campo de estudos e foram centrais sensivelmente até à década de 1990. Como veremos, o contexto político e ideológico de afirmação e expansão da Geografia moderna, a eleição da paisagem como objecto de estudo alicerçada sobre uma problemática dicotomia natureza/cultura, as tendências dominantes que marcaram a evolução da produção

científica na entrada do século XX, bem como o diálogo com outras ciências nomeadamente a Musicologia, a Etnomusicologia e a Antropologia.

Esparsos estudos sobre o tema datam do século XIX e início do século XX. Daniel Paiva (2018, p. 78) remete para “esporádicas referências aos sons dos lugares” nas descrições dos processos geográficos naturais efectuados por Alexander von Humboldt. Lucas Panitz (2012) defende que os estudos pioneiros sobre este tema podem encontrar-se na tradição geográfica alemã liderada por Friedrich Ratzel que inspirou o seu discípulo Leo Frobenius, etnólogo e arqueólogo africanista. De acordo com Panitz, Frobenius, Graebner e Schmidt, terão desenvolvido as ideias de Ratzel aprofundando a noção de círculos culturais – *Kulturkreis*, estudando a distribuição espacial de instrumentos musicais e estabelecendo regionalizações em África que remetiam a ciclos de difusão étnica que poderiam encontrar-se por todo o mundo. Nesta acepção, a noção de *Kulturkreis* terá sido central para a escola austríaca de Antropologia e os legados de Ratzel fizeram sentir-se significativamente na escola americana de Geografia. Johannes Grabo (1929), terá sido o primeiro geógrafo a publicar uma obra sobre os ambientes sonoros e a desenvolver métodos descritivos para o seu estudo, influenciado pelas abordagens germânicas à paisagem, “estabelecendo a distinção entre *Nahsicht* (proximidade), o entorno que pode ser experienciado por todos os sentidos, e *Fernsicht* ou *Landschaft*, a parte que é apenas percebida visualmente” (Antrop, 2013, p. 14). Numa outra linha de pesquisa, Georges de Gironcourt terá sido o autor que mais enfaticamente reclamou a importância do estudo da música em Geografia, argumentando que o estudo das formas musicais através do espaço e do tempo permitiam analisar aspectos como a fixação e a mobilidade de sociedades e civilizações (Panitz, 2012). Apoiado pelo Ministère des Colonies e pela Société de Géographie, Gironcourt partiu em expedição para África no início do século XX com a missão de estudar a geografia e a população do Níger, fazendo um levantamento dos ‘sons exóticos musicais’ com que aí tomou contacto. Para Sorce Keller (2012), o académico Gironcourt perseguiu este fim de forma isolada e desligado do campo germânico da Musicologia Comparada bem como dos desenvolvimentos na área da música folclórica europeia. Em 1932 publicou “Une science nouvelle: la géographie musicale”, pela

Association Lorraine D'Études Anthropologiques, uma obra notável que terá ficado silenciada por muito tempo, problematizando a ideia difundida nos circuitos intelectuais de que “*en ces pays n'existe aucune vraie musique, il ne s'entend que des bruits...*” (Gironcourt, 1932, p. 17). Tais trabalhos não evitaram décadas de silêncio relativamente ao tema por parte da ciência geográfica.

Ao contrário do que aconteceu relativamente a outras formas de arte como por exemplo o desenho e a pintura, usados como técnicas para retratar o mundo, a relação entre a geografia e a música não foi constitutiva para a afirmação da ciência geográfica moderna, surgindo marginalmente nas descrições geográficas num momento em que os investigadores se ocupavam com a tarefa de consolidação de um retrato do mundo coerente e universal. Os geógrafos indagavam a natureza das diferentes paisagens, focados na dimensão material dos fenómenos, à medida que iam explicando as diferentes formas de ocupação dos territórios. A observação, análise e explicação dos factores físicos que moldavam as variadas configurações espaciais na sua relação com os factores humanos, deu origem à divisão do mundo em grandes unidades geográficas a par da categorização de regiões culturais. A sua descrição, explanação e cartografia foi-se resolvendo de forma minuciosa, aprofundando os níveis de análise macro e micro. Numa ciência que tinha a paisagem como objecto de estudo, a compreensão e explicação da sua morfologia dispensou em grande medida o recurso ao som e à música. Tendo subjacente um enredo de unidade original, de uma totalidade orgânica a partir da qual se produz a diversidade, a teleologia que subjaz a ideia de paisagem cultural assente em categorias identitárias fixas, buscava o conhecimento das formas de expressão de cada cultura analisando as suas manifestações materiais. Num momento em que a arte era perspectivada como um tipo peculiar de totalidade que apenas existia em e através de sensibilidades particulares, o artefacto estético era entendido como articulação abstracta de particularidades únicas. Enredadas numa ideia problemática de cultura, a paisagem e a música moviam-se por caminhos sinuosos.

Com fortes raízes na tradição romântico-humanista, a ideia de cultura era encarada como politicamente neutra enquanto a arte alinhava

os princípios de julgamento estético. Aparentemente mais contemplativa do que *engagé*, a ideia de cultura circulava como noção descomprometida, associada a estados superiores de conhecimento e de prazer espiritual. Através da cultura na sua formulação estética, enfatizava-se o descomprometimento com qualquer tipo de interesse político ou social. Como ideal de perfeição absoluta, a ideia de cultura encontrava-se emaranhada num processo histórico imperfeito que contribuía para a sua própria formulação. O organicismo romântico que nutriu a ideia de cultura unificada do modelo moderno de estado-nação iludia as complexas relações entre o individual e o universal numa sociedade em que a arte surgia como forma de exprimir essas mesmas relações. O artefacto estético servia como forma de harmonizar o universal e o específico no quadro geral de uma utopia política. Mais do que competindo, estas duas formulações, a de cultura antropológica e estética, fertilizavam-se mutuamente. A ideia de cultura, distinta com direitos políticos em virtude da sua peculiaridade étnica, afirmou-se no século XIX como modo de fixar ligações entre indivíduos, grupos e lugares, num momento em que a estrutura das normas tradicionais se via ameaçada. Esta ideia deslocou-se para o século XX com vigor incontestável. À medida que a evolução da ideia romântica de cultura foi dando lugar a uma ideia científica de cultura, a noção de povos idealizados, das *folk communities*, e dos tipos arcaicos, como resíduos de mundos passados num presente moderno, movimentou-se do organicismo para o funcionalismo. A ideia de cultura associava-se, nestes termos, ao projecto ocidental de conversão das 'outras' sociedades e indivíduos em objecto de conhecimento disciplinado.

O sentido antropológico de cultura perspectivada como modo único e singular de vida, que se afirmou em paralelo com o colonialismo oitocentista e com a consolidação dos estados-nação, entroncava no dualismo civilização/primitivismo. Esta ideia de cultura difundiu-se na primeira metade do século XX. Neste quadro, o sentido de cultura identitária, um todo coerente e não contraditório, tinha subjacente a ideia de modos de vida tradicionais e pré-modernos, de enraizamento orgânico dos grupos com os lugares. A tentativa de cristalização conceptual de uma alteridade sub-humana de 'outros' grupos, tinha-se enfatizado pela acção do positivismo e da primeira escola científica de Sociologia, na tentativa

de explicitação das sociedades industriais através das leis evolucionistas (Livingstone, 1993). Estava cavado um fosso ético e normativo dentro da ideia de cultura; a cultura como um todo orgânico e a cultura como ideal intelectual e estético. Em relação à primeira formulação, o compromisso normativo de que é herdeira a concepção moderna de cultura designa um modo tradicional de vida associado às ideias de comunitarismo, enraizamento e solidariedade, significando características da vida social como os hábitos, trajes, linguagem, música, ritual, mitologia, ou crenças. Em relação à segunda formulação, o compromisso normativo prende-se com a exaltação da acção humana e da consciência dessa acção, o que se reflectiu numa aura de projecção racional e planeamento urbano como projecto colectivo das ‘nações evoluídas.’ Daqui se deduz um princípio de indexação da qualidade da vida social no seu todo. Este princípio aplicava-se à ideia de sociedades estáveis e homogéneas firmemente unidas por uma cultura sem contradições internas, às quais se ia buscar inspiração para a tentativa de purificação das degradadas condições de vida que emergiam por acção dos sucessivos movimentos de industrialização. Princípio que se aplicava também à ideia das sociedades urbanas e racionais, responsáveis pela difusão dos valores elevados da consciência humana e pela imposição dos princípios de civilização.

A sistematização das ciências musicais operada com a institucionalização das ciências modernas proporcionou um modelo de conhecimento que tinha por objecto a música europeia enquanto arte. Na senda de Guido Adler (1885), a música como sendo especificamente o texto notado, tornava-se fundamental para a classificação histórica das formas musicais, da teoria e da prática artística. A divisão entre Musicologia Histórica, tendo como objecto de estudo sistemático a música, e a Musicologia Sistemática tendo como objecto de estudo sistemático ‘a arte dos sons’ (*Tonkunst*), remetia, de acordo com Mário Vieira de Carvalho (2001, p. 213), para uma “hierarquia implícita no conceito de música como *Tonkunst*”. Como explica este autor:

Teoria e estética eram, por esta ordem, na concepção de Adler, as mais importantes disciplinas sistemáticas, delas dependendo a possibilidade de constituir - na pedagogia e didáctica musicais -

os enunciados *normativos* que haviam de continuar a assegurar a reprodução e (eventual ‘aperfeiçoamento’) da ‘arte dos sons.’ A musicologia (*Musikoiogie*) buscava, na comparação entre diferentes tradições, os paralelismos ou aspectos comuns bem como as peculiaridades que as distinguissem, (...) o ‘estabelecimento das leis supremas da arte dos sons’ era uma disciplina que delimitava o seu objecto em função desse mesmo conceito europeu (e relativamente recente) de *Tonkunst*. (Carvalho, 2001, p. 217)

Enquanto a Musicologia se debruçava sobre o estudo da música e sua elevação a arte superior, a Musicologia Comparada analisava a música das tradições orais folclóricas, ocupada com a utilização de métodos acústicos para medir tons e intervalos e comparando qualitativamente diferentes tipos de música. Paralelamente, a Etnomusicologia desenvolvia o trabalho de levantamento da ‘outra música’, analisando as manifestações ‘musicais não ocidentais’, depois comparadas em contraste com as concepções ocidentais de música. Apesar da Etnomusicologia ter surgido como alternativa às práticas tradicionais da Musicologia, ela veio reforçar o cunho etnocêntrico (e androcêntrico) que as perpassava. Práticas paralelas ao trabalho etnomusicológico podem encontrar-se ao longo da história colonial, em que os elementos religiosos e culturais assim como os aspectos sociais da música e poesia são já comentados. Estes trabalhos pioneiros inspiraram muitas nações europeias que começaram a transcrever e categorizar a música baseando-se na etnicidade e cultura (Seeger, 1977). A ideia de cultura como essência ou origem, de cultura super-orgânica como força activa a operar através dos indivíduos e possuindo existência ou acção para além das suas específicas e contingentes expressões histórico-geográficas, tem subjacente a evolução semântica do termo na sua relação com uma outra ideia-chave, a ideia de natureza, ela própria inclusa na ideia moderna de paisagem. Como dimensão fundamental da história conceptual de cultura na tradição intelectual ocidental, a oposição entre cultura e natureza ilude a relação dialéctica destes dois termos. Se, nas formulações pré-modernas a cultura dizia respeito a um conjunto de competências humanas através das quais a natureza não-humana era abordada e transformada, remetendo para a domesticação de espécies e para o uso dos produtos naturais, o contacto entre os europeus e ‘outros’ povos com diferentes modos de vida

e competências permitiu, de acordo com Cosgrove (2001), que o termo cultura viesse a ser aplicado aos grupos humanos como elemento de diferenciação. Neste contexto, da crença iluminista no progresso humano e da cultura como atributo exclusivo da mente, a conduta humana ‘natural’ poderia (deveria) ser cultivada através de actos civilizacionais pelos quais se progredia de estados selvagens da natureza para estados progressivamente mais cultivados. Por esta razão, afirma aquele autor, a ideia de cultura veio a ser aplicada às próprias actividades tidas como necessárias ou apropriadas ao cultivo da sensibilidade e conduta humanas, ficando associada à ideia de espírito humano e referenciada como marca de refinamento do ‘sujeito educado’.

A separação entre natureza e cultura produzida durante o período moderno, com o aumento do capitalismo industrial e da urbanização, sondou-se numa valorização da ideia de natureza como realidade externa ao ser humano e, com os movimentos de expansão imperial, a conquista da natureza tornou-se um projecto prático e ideológico (Castree, 2014). Natureza como essência, como realidade externa inalterada pela acção humana, ou como mundo físico, qualquer destas formulações se apresentava como construção social e discursiva usada como instrumento de poder. Dentro deste paradigma, os indivíduos eram encarados como detentores de culturas diversas, as quais podiam ser descritas morfológicamente e explicadas funcionalmente. Ao designar um tipo de sociedade, tal formulação de cultura surge como uma forma normativa de imaginar essa mesma sociedade, operando como instrumento de neutralização dos elementos auto-contraditórios da cultura e das suas forças de transformação. Desta forma, a formulação de cultura como modo de vida orgânico pertence à ideia de cultura erudita e não actua contra ela. A ideia de cultura erudita tinha subjacente a crença de que o cultivo individual dependia da transferência para a sociedade dos valores estéticos e intelectuais das elites, valores que irradiavam de uma imaginação criativa que apenas podia florir numa ordem social orgânica. A exaltação da cultura nestes dois sentidos implicou a separação prática de certas actividades intelectuais e morais (Williams, 1983), acarretando a moderna alienação do social em relação ao económico e à vida material. Isto trouxe consigo o crescente afastamento da ideia de

cultura relativamente ao sentido original do termo, *colere*, o trabalho de cuidar e cultivar a terra. A cultura como modo de vida orgânico constituía uma versão estetizada de sociedade e natureza, sendo produto de intelectuais cultivados empenhados na tentativa de representar o Outro primordial.

Tal como a paisagem, a música foi também apanhada neste fluxo de construções, tendo sido largamente usada pelos movimentos nacionalistas para o estabelecimento de identidades culturais fixas, das fronteiras de classe, raça, género, sexualidade, tradição e modernidade. Se o tema tradicional da Musicologia era a história e a literatura da música artística ocidental, no século XIX a Etnomusicologia preparava um campo de estudos a desenvolver e aprofundar no século XX ocupado com ‘a outra música’, que não artística, a música como fenómeno humano social e cultural. A própria definição de géneros musicais era associada à ideia de identidades pré-definidas de acordo com esta matriz ideológica (Wade, 2012). O interesse na preservação da música tradicional folclórica, das *folk communities* das nações e nas diferenças das músicas dos vários países terá sido um motor de afirmação da Etnomusicologia e das identidades nacionais. O uso de métodos comparativos permitia provar que essas músicas eram simples mas reflectiam a vida das classes sociais ‘mais baixas’. De acordo com Bruno Nattl (2005), a música folclórica era a música na tradição oral encontrada nas ‘áreas naturais’ dominadas pela alta cultura.

O levantamento da música tradicional das pessoas que habitavam uma região ou país foi usado como forma de estreitar o sentido de colectivo nacional ou comunidade imaginária. Esta perspectiva encontrava-se originalmente associada à ideia de música dos camponeses, os *paysan*, produtores da paisagem. Este tipo de música era conotado como primitivo ou rústico, exprimindo as sonoridades das classes camponesas de qualquer nação em áreas mais ou menos extensas e por períodos alargados, sendo percebido como expressões espontâneas dos sentimentos musicais dessas classes humildes que constituíam as comunidades tradicionais (Bartók, 1931). Tal como o inventário das paisagens culturais, o inventário e preservação da música folclórica das ‘classes populares’ estava associado à busca de um sentido de unidade nacional que urgia firmar no contexto de um mundo marcado pela diversidade regional. Numa primeira fase ligada à

Musicologia Comparada, a Etnomusicologia enquanto fenómeno ocidental de produção de conhecimento, veio a especializar-se na música ‘não ocidental’ (Nattl, 2005). A formação do campo de estudos de Musicologia Comparada colocava a pesquisa da música não ocidental em contraste com o estudo da música artística ocidental. O gesto comparativo colonial que percorria a produção científica colocava as tradições de música erudita ocidental como o estágio mais evoluído desta forma cultural, estágio relativamente ao qual todas as outras formas musicais eram comparadas e colocadas numa linha evolutiva. Concomitantemente, os geógrafos culturais concentravam-se nas relações entre os modos de vida padronizados e o ambiente físico em que estes eram observados, dando ênfase à cultura material e suas expressões visíveis na paisagem; a cultura é o agente, a área natural o médium, a paisagem cultural o resultado (Sauer, 1925).

Correlato político da união entre o individual e o universal, a afirmação do estado-nação assentou no poder soberano da Razão através do qual o local é elevado a universal. Enquanto forma política moderna de vulto mais considerável, o estado-nação afirmou-se com base numa ideia de cultura através da qual se atribuíram novos significados ao local, tentando alcançar-se o universal através do específico. Como salienta Eagleton (2000), se a política unificava, a cultura servia como elemento de diferenciação, pelo que a ideia de região servia como modo de assegurar uma ligação interna entre identidade, espaço e lugar, na luta pela afirmação de colectivos nacionais ‘puros’. Aquilo que estava em causa nesta visão de nacionalismo erguida sobre um mapa em que o mundo se disputava politicamente através de regiões ‘auto-determinadas’, era a defesa de uma ideia de cultura que legitimasse “(a)quilo que surgia como idealmente fundido no estado-nação, um *ethos* e direitos abstractos, originalidade étnica e universalidade política, *Gemeinschaft* e *Gesellschaft*, o popular e a *intelligentsia* cosmopolita” (Eagleton, 2000, p. 60). Reunindo um ideário de vida comunitária e de cosmopolitanismo, a ideologia do estado-nação estribou num conceito de cultura como todo orgânico, que respondia ao mito de unidade política e natural dos povos. Associada a uma área circunscrita possuidora de uma unidade que a distingue de outras áreas, a ideia moderna de região foi consubstanciada através da exaltação de um

imaginário geográfico que colocou a Europa como a região cultural por excelência, no centro do mundo. Esta representação cultural ergueu-se por oposição às outras regiões colocadas em relação à Europa numa posição subalterna e periférica. A matriz de diferenciação que se estabeleceu pelo desenvolvimento destes estereótipos regionais, funcionou como uma matriz de legitimação para os projectos europeus e ocidentais de exploração e conquista dos ‘outros’ povos, recursos e territórios. A associação directa entre as operações de inventariação, classificação e regionalização, reflectida de forma muito explícita no empreendimento geográfico pelas nações imperiais, estendeu-se à delimitação de regiões culturais e naturais às mais diversas escalas, inclusivamente no interior dos próprios territórios metropolitanos.

Progressivamente, as diferentes regiões geográficas e culturais foram ‘naturalizadas’ sob o efeito de políticas de representação esgrimidas por forma a atestar uma relação essencial entre natureza e cultura manifesta em cada região. Uma definição essencialista de culturas unitárias e homogéneas, de integração cultural baseada em comunidades constituídas por sujeitos e territórios estáticos configurava uma zona de estabilidade para os seus habitantes, legitimando a definição de fronteiras no mapa político moderno. O confinamento dos grupos culturais aos seus ‘territórios de origem’ funcionou como facilitador do acto de representação e catalogação do mundo no quadro de afirmação de um imaginário geográfico total. O conceito moderno de cultura encontra-se pois enredado na ficção antropológica de sociedade baseada na ideia de comunidade local, constructo minado pelo problema da supremacia cultural do sujeito masculino, branco, burguês e heterossexual, o sujeito do humanismo detentor da autoridade da cultura como conhecimento de uma verdade referencial. Estratégia performativa de identificação cultural em que a autoridade da cultura funcionava como conhecimento dessa verdade referencial e que colocava os indivíduos e povos em diferentes planos de equivalência, da civilização à barbárie. Neste processo, o apelo culturalista tradicional proporcionava um modelo de interacção com ‘o Outro’, um modelo monolítico assente na ideia de uma tradição, uma comunidade, um sistema estável de referências, como a solução para a compreensão do outro etnográfico em que a ordem social era comunicada, reproduzida, experienciada e explorada.

Através do conceito orgânico e eurocêntrico de cultura legitimava-se o campo de conhecimento do sujeito soberano da Razão, o qual articulava as estruturas da representação simbólica, lógicas de sincronidade e evolução que o autorizavam como sujeito das representações culturais. A construção da ideia de paisagem cultural respondeu a esse repto e à reorganização da ordem social através de mecanismos de representação de identidades colectivas únicas que legitimaram a primazia do estado-nação e dos impérios. Um sistema de valores assente em dicotomias como natureza/cultura e civilização/selvajaria, mente/corpo ou sujeito/objecto, permitiu a disseminação de um conceito de cultura marcado pelas modalidades opressivas dos sistemas integrados de valores e estruturas alojados sob a crença na dicotomia entre comunidades ditas primitivas ou comunidades-pristina versus comunidades evoluidas ou centros urbanos. As divisões binárias ao nível das representações culturais, facilitavam as estratégias de representação da autoridade e dos valores estéticos e políticos dos 'trabalhadores do conhecimento', que subjazem a ideia de unidade cultural. Não obstante, como mostrou Raymond Williams (1983), a cultura como um texto histórico ou filosófico é antes de mais um território de conflito político. Quando se tenta analisar os diversos sentidos de cultura que saturam as suas modernas concepções, percebe-se o modo como as dimensões estética, ética e antropológica são entretecidas. Cultura como erudição e cultura como modo de vida orgânico, ambas as formulações desta ideia têm subjacente a construção de uma metanarrativa de autodesenvolvimento humano pelo mundo ocidental: a cultura como civilização (Eagleton, 2000). A abstracção iluminista que encerra este conceito encontra-se reflectida nas formulações de cultura como forma de vida de grupos humanos localizados, o que transparece nas formulações de cultura como oásis de valores apreendidos em enclaves intelectuais e artísticos com nicho nas doutrinas europeias. As modernas formulações de cultura de pendor estético e antropológico, tem subjacente o compromisso com as instituições que historicamente as produziram. Neste contexto, categorizaram-se e localizaram-se diferentes géneros musicais e demonstrou-se como estes eram o reflexo de cada região cultural. Tal paradigma deu origem à definição de regiões musicais e à análise dos movimentos de difusão da música.

A noção moderna de cultura de que somos herdeiros, a ideia de cultura original de um grupo e de uma identidade social em si mesma, operou em nome de uma alegada universalidade de valores que uniam uma comunidade. O sentido de pertença e as representações de cidadania simbólica encontravam-se ontologicamente associados a uma visão centrada na ideia de nação e de cidadania soberana. O próprio sentido de pertença, que irradiava das modernas metanarrativas assentes sobre a noção de cultura original perspectivada tradicionalmente como uma espécie de segunda natureza, era assumido como princípio de uma ética fundadora. Portanto, era todo um imaginário que se instituiu com base na construção de um espaço homogêneo e de um tempo linear, perspectivado como contendor de identidades culturais fixas e de comunidades orgânicas ou super-orgânicas. Imaginário cerzido pelo constructo da diversidade cultural como categoria de uma ética comparativa e da estética das formas puras. Tal categoria permitia definir formas culturais e esgrimir alegações sobre essas mesmas formas, discriminar e autorizar, produzir campos de força como de referência, de aplicabilidade e capacidade. O recurso a esta categoria permitia o reconhecimento de conteúdos e hábitos culturais pré-definidos. Diversidade cultural significou também uma retórica radical de separação de culturas totalizadas que viviam imaculadas nas suas localidades históricas, salvas no domínio utópico da memória mítica. Tal retórica permitiu dominar em nome de uma supremacia cultural produzida no momento de diferenciação.

Diversidade e difusão cultural permitiram 'lidar' com o outro etnográfico definido no seio de uma cultura de viagem e exploração. Neste processo, os estudos da paisagem e da música foram convergindo por forma a consolidar uma elaborada construção do mundo contendo a dimensão das sonoridades musicais. O modelo de difusão cultural estabelecia a categoria de centro (onde se localizavam as leis da ciência universal), relativamente ao qual se organizavam as localidades periféricas e se traçavam fronteiras. Como categoria de conhecimento ligada ao determinismo ambiental e técnico, tendo como paralelo o determinismo científico, o difusionismo era encarado como um modelo que criou um conceito de sociedade para dar conta da difusão desigual de ideias e máquinas, em que a própria

sociedade surgia simplesmente como um médium de diferentes resistências (Latour, 1999). Daqui se compreendem as profundas repercussões destas formulações no que respeita à teorização das ideias de espaço, lugar e paisagem e respectiva formação social. Fetichizadas e tornadas textos de autenticidade literal, as paisagens culturais funcionavam como meios de representação de identidades culturais fixas, homogêneas e holísticas, de uma unidade orgânica entre povos e lugares levada ao limite pelos movimentos nacionalistas mais radicais. Neste quadro, marcado pelo enviesamento etnocêntrico da produção científica, a complexidade das ‘culturas cantantes’ das comunidades pré-industriais foi em grande medida (des)autorizada, bem como a força de dispersão e de comunicação da música oral e do som nas práticas quotidianas dos indivíduos e grupos, e respectiva centralidade nos seus ritos como nas jornadas de trabalho. A música, como textura-chave a operar nas ocupações manuais pré-industriais, fosse no labor do pão ou dos campos de algodão, no intrincado fabrico da domesticidade e do espaço público, foi apenas muito parcialmente tida em conta nos inventários da Etnomusicologia do período. Assim como não foi discutido o efeito silenciador da industrialização nas diferentes sociedades (Korczynski, Pickering & Robertson, 2013), bem como na experiência de paisagem.

A ideia de paisagem configurava a superfície de representação de um Eu e de um Outro não conflitivos, que operava dentro das fronteiras circunscritas da mesmidade (reflexividade) das práticas e sistemas de significado do Sujeito. Subjacente a esta superfície de representação estava todo um espaço abstracto contentor de identidades donde se erradicavam discursivamente quaisquer tensões constitutivas. Tais formações político-discursivas fabricavam a normalização de uma série de categorias convencionais e de redes de leitura dentro das quais se processavam as práticas culturais do conhecimento moderno. Operando para a sua naturalização, poderosos sistemas de signos geográficos e musicais, participaram na organização da moderna ideia de paisagem, legitimando a construção de um modelo de representação do mundo que participava numa ordem de conhecimento codificada nos centros de poder. Os elementos sonóros e musicais de ‘outras culturas’ desde há muito configuravam uma zona profundamente conflitiva que ameaçava os valores éticos e morais

da cultura europeia. O inventário e a explanação das paisagens culturais garantiu uma representação do mundo que espelhava a lógica moral do diverso devidamente localizado. A preocupação com a produção de um conhecimento rigoroso que demonstrasse a localização, a diversidade e a difusão das culturas distribuídas pelo território reclamava o inventário das formas culturais (em patamares) e respectiva variação no território, autorizando o projecto civilizatório ocidental. A associação entre a música e as diversas regiões geográficas foi-se tornando crescente, percebendo-se como reflexo das relações entre o ser humano e o ambiente físico. Dentro do paradigma da diversidade cultural, a diversidade das formas musicais era um reflexo da diversidade das sociedades humanas que evoluíam de acordo com as variações no espaço e no tempo. As paisagens culturais e as regiões geográficas ‘musicadas’, integraram a máquina de propaganda dos estados-nação que exaltavam as suas produções eruditas, assim como as sonoridades e letras inspiradas nos ‘lugares de origem’. Enredadas numa ideia problemática de paisagem cultural, a Geografia e a Musicologia integraram o contexto ideológico dominante da primeira metade do século XX, nutrindo diferentes expressões e manobras da *Geopolitik* e da *Lebensraum*, de uma teoria orgânica de Estado e espaço vital informada pelo darwinismo social e pelo evolucionismo cultural. Através de progressivos movimentos de aculturação, de agressivos mecanismos de colonização das representações culturais, corpos e identidades, exponenciados pelos regimes ditatoriais, relacionavam-se as características sociais de género e sexualidade, raciais e étnicas, alinhavam-se tradições, crenças e linguagens com as diferentes expressões musicais e explicava-se a sua origem como parte da essência de um povo e de um lugar.

Parte II

Identificado como elemento distintivo da paisagem cultural, a análise do fenómeno musical pela ciência geográfica veio a reflectir, numa primeira fase, reminiscências dos movimentos e processos apresentados. O complexo legado do conceito super-orgânico de cultura na tradição da geografia cultural foi em grande medida responsável pelo estudo da paisagem por geógrafos culturais que alargaram o espectro de análise às

suas dimensões simbólica e imaterial. Embora tardia, a afirmação de um campo de estudos centrado na música pela Geografia permitiu o suplantar de uma fronteira de pesquisa que se tornava urgente; a confirmação da ruptura com uma tradição geográfica de aprisionamento da experiência de paisagem à componente visual, permitindo recolocá-la não somente como experiência óptica mas como experiência háptica. Desde este ponto, a problematização dos conceitos de paisagem e cultura acompanharam a própria problematização de um conceito de música que não respondia aos desafios de análise e compreensão da totalidade do fenómeno acústico como componente intrínseca da produção do espaço e do sentido de lugar. Vieira de Carvalho (2001) fornece um ponto de entrada para a compreensão da transição paradigmática nas ciências musicais ao longo do século XX. Referindo-se ao contributo de Charles Seeger que na década de 1970 apresentava uma robusta crítica à sistematização de Adler, opondo-se “à tendência para apresentar a musicologia como um estudo relativamente isolado e primeiramente encarado como a ‘historiografia da *fine art* da música europeia” (p. 219), o questionamento da Musicologia enquanto “prática para si”, Vieira de Carvalho alerta para uma das questões fundamentais que se colocam nesse processo:

saber se a música e a arte em geral engendram relações de comunicação através das quais os sujeitos afirmam a sua diferença, a sua autonomia, a sua liberdade, melhor ainda, o seu inconformismo, relativamente a um sistema de dominação que não reconhecem como *segunda natureza*, ou seja, pelo contrário, mesmo os momentos mais rebeldes, mais utópicos, mais disruptivos da arte e, neste caso, da música – aqueles em que a voz humana procura realmente fazer-se ouvir num mundo não reconciliado nem consigo próprio nem com a natureza – são, afinal, emudecidos e neutralizados pela sua transformação em meros objectos de consumo ou mercadorias. (Carvalho, 2001, p. 226)

Este foi um momento particularmente rico nas mais diversas áreas, na medida em que se assistiu a uma corrente febril de produção de teorias e discursos críticos relativamente aos postulados fundacionais da ciência, política e ideologia modernas. Rejeitando um aparato conceptual que

legitimava o capitalismo tardio, as metanarrativas universalizantes sobre as quais assentou o estado-nação e a colonização das representações pelo mundo ocidental, tais movimentos e manifestações práticas que deram origem à criação de campos de estudos transdisciplinares, denunciavam uma crise do Sujeito e das representações, das modernas redes de leitura, escrita e autoridade, reclamando novos e múltiplos contextos de produção do conhecimento para as sociedades contemporâneas. O fabrico da Geografia da Música foi também amplamente fertilizado por estes movimentos, aliás, a própria música e as artes no seu conjunto contribuíram amplamente para estes debates iniciados muito antes por pioneiros dos mais diferentes quadrantes. A recolocação da ideia de cultura à luz das diversas teorias críticas teve como elementos centrais a contestação de uma noção monolítica de cultura e a preocupação com as políticas culturais da vida social. A contestação de uma noção essencialista de cultura passou pelo reconhecimento da neutralização das diferenças a operar através de uma superfície soberana de representação em nome da universalidade de valores que uniam uma comunidade de sujeitos. O estilhaçar desta superfície de representação como verdade absoluta implicou a discussão das categorias convencionais de conhecimento bem como o sentido de pertença, perspectivado como problemática ontológica associada a uma visão centrada na ideia de nação e de cidadania soberana. A contestação do conceito de cultura como domínio quase transcendental envolveu a sua superação em direcção à ideia de culturas plurais e de políticas culturais. Integrando propostas de autores como Clifford Geertz, que na década de 70 indagavam a cultura como rede de significados através da qual o ser humano actua e comunica, as novas teorias culturais posicionaram a cultura como constitutiva de outros processos sociais mais do que o seu reflexo ou representação. As versões plurais de cultura esgrimidas para suplantar a sua moderna acepção, incluem a ideia de cultura como política e identidade, como espaço de enunciação, como articulação de práticas significantes. Elas emergiram, em grande medida, como produto do trabalho de re teorização da cultura por autores das mais diversas áreas que tentaram articular teorias culturais que interligassem a dupla componente da cultura como realidade material e como experiência vivenciada. Apresentando uma concepção de

cultura como estrutura de sentimentos resultante da vivência particular de todos os elementos na organização geral de uma sociedade, a teoria cultural proposta por Raymond Williams dava lugar a uma noção de cultura trivial ou pública (activamente participada), tentando capturar o sentido concreto e impalpável, objectivo e afectivo do termo.

A Geografia da Música emergiu neste contexto, no seio da Geografia Cultural anglo-americana e num momento em que se identificavam sérias fragilidades neste campo de estudos devido a tensões epistemológicas internas, à afirmação da Nova Geografia, dos métodos quantitativos de análise e à marginalização dos processos culturais pelas abordagens político-económicas. Este momento anunciava a crise dentro de uma das mais proeminentes tradições geográficas, tendo preparado a sua revisão e re teorização que veio a trazer novas perspectivas sobre as relações entre o fenómeno musical, o som e o espaço. O estudo de Peter Hugh Nash intitulado “*Music Regions and Regional Music*”, publicado em 1968, abriu caminho para a afirmação da Geografia da Música na década de 70 do século passado juntamente com os trabalhos de autores como George Carney, Larry Ford, Wilbur Zelinsky e Jeffrey Gordan, entre outros. Carney & Nash (1996) identificaram os grandes temas de trabalho neste campo de estudos. À medida que as investigações nesta área se desenvolviam, aqueles autores acrescentaram temas emergentes, sintetizados nos seguintes tópicos: o estudo das origens, os tipos de música e sua distribuição mundial, análise locativa, áreas das actividades musicais, tendências musicais baseadas na electricidade, impacto da música nas paisagens, música global e evolução tecnológica. Definindo uma agenda de trabalho para este campo de estudos, juntamente com Nash, Carney acabou por denunciar um certo enviesamento de pendor ocidental (e especificamente norte-americano) nestas abordagens, nomeadamente pelo foco de muitas das pesquisas na música *folk* e popular, definindo nove categorias para a Geografia da Música; o estilo, estrutura, letra, músicos e compositores, centros e eventos, media, etnia, instrumentos e indústria. Analisando as obras publicadas até finais da década de 90, podem perceber-se duas orientações associadas às duas escolas de pensamento a que se encontram ligadas. Por um lado, como refere Kearney (2010), uma orientação marcadamente ditada pelos estudos

da paisagem da Escola de Berkeley é bem patente no conjunto de pesquisas norte-americanas. Por outro lado, uma orientação mais eclética é encontrada no conjunto de pesquisas britânicas influenciado pela antologia de Leyson, Matless & Revill intitulada “*The Place of Music*”, muito mais influenciado pelo *Cultural Turn* e grandemente ocupada com as espacialidades produzidas pela música. Este conjunto de pesquisas foi também inspirado por obras incontornáveis como “Noise”, de Jacques Attali, e por trabalhos preocupados com a economia política da música. Afirmava-se pois um campo de pesquisa consubstanciado por outros contributos de geógrafas como Lily Kong (1995, 1995a), estudos que proliferando em diferentes partes do mundo, aprofundaram ‘clássicos’ de trabalho, diversificaram problemáticas e métodos de pesquisa, alteraram a direcção e natureza das investigações produzidas inicialmente.

A articulação de uma miríade de comunidades de diferença que anunciavam a alteridade de mais um *fin de siècle*, longe de evidenciar um processo pacífico de acomodação na diáspora, evidenciava a premência da revisão dos acordos culturais subjacentes à experiência mais ou menos periférica do mundo cosmopolita, de uma narrativa histórica comum e de uma cartografia global. Tendo em conta a pulverização de sub-culturas exponenciada com os movimentos de independência das antigas colónias, com o pós-guerra e com os fluxos migratórios crescentes, um vasto conjunto de programas político-intelectuais ocupados com o debate da cultura lutaram pela afirmação de espaços constituídos nos interstícios culturais, pela deslocação dos domínios da diferença, espaços em que são negociadas experiências intersubjectivas de pertença como nação, classe, etnia, género ou geração. Isto implicou também a superação da categoria monolítica da diversidade cultural através da qual foram construídas hierarquicamente as identidades dos sujeitos e grupos. A reformulação da problemática cultural mostrava claramente a fragilidade de anteriores noções de homogeneidade e integração cultural, nomeadamente no que respeita à ideia de identidades primitivas e comunidades-pristina. Era o próprio sentido antropológico de comunidade local que se via denunciado, perspectivado por Barth (1992) como artefacto minado pela tradicional ficção antropológica de sociedade. Para este autor, num momento em que a sociedade passava a ser

perspectivada não como coisa em si mesma mas como contexto de acções e resultado de acções, a solução para a compreensão do outro etnográfico era atender à diferença cultural por forma a suplantar as modalidades opressivas dos sistemas integrados de valores etnocêntricos e androcêntricos. Neste quadro, as políticas culturais passavam a ser condição para a cultura como produto e a passagem de uma concepção alegadamente apolítica de cultura para uma concepção política de cultura tinha subjacente a ideia de conflito entre grupos, mais do que de reconciliação imaginária (Mulhern, 1997). Ao remeter para os “processos através dos quais os significados são construídos e negociados, bem como para a análise de como as relações de domínio e subordinação são definidas e contestadas” (Jackson, 2000, p. 141), o estudo das políticas culturais tornou-se ponto crucial do movimento de re teorização da cultura e da sua rejeição como algo pertencente a um círculo puramente estético.

Como salienta George Revill (2016), a partir deste momento os estudos da música pela Geografia passaram a incorporar um vasto diálogo com outras disciplinas e escolas internacionais, indo da análise das paisagens e regiões musicais, à relação entre música e o fenómeno urbano, representação dos lugares, regeneração económica e globalização, políticas culturais, media e turismo, até questões de género, etnia e identidade, políticas dos afectos, performance e corpo. Como refere o autor, estes desenvolvimentos refletem também um movimento no foco de análise anteriormente centrado no significado encontrado em canções particulares, obras, ou produção de artistas específicos, para a abertura à pesquisa das audiências, à análise de como as pessoas recebem o som, como reagem e constroem experiência pela música, ao estudo das culturas ouvintes, bem como para abordagens que têm em consideração outras formas sonoras, o ambiente sónico, ecologia acústica e o fenómeno do som num sentido mais amplo. Movimento que reflecte em grande medida um intenso diálogo com os notáveis desenvolvimentos no âmbito dos Estudos do Som mas também da Musicologia crítica e da Etnomusicologia, reflectindo cabalmente o processo de re teorização de cultura pela Geografia e todo um percurso de revisão de uma tradição de pensamento e prática operado no seio desta disciplina científica.

Acompanhando este movimento no conjunto das ciências, o advento dos Estudos Pós-coloniais foi um dos promotores dos mais significativos contributos para a revisão do conceito moderno de cultura, tendo penetrado incisivamente a Etnomusicologia. As discussões passaram em grande medida a centrar-se na revisão do conceito moderno de música, noções de música negra e de música do mundo, globalização e pré-história da globalização, entre outros temas críticos à luz das políticas culturais. Passando a contrapelo as heranças do projecto da modernidade e analisando como tais noções ainda permeavam o uso corrente da música e da teoria musical, inúmeros autores e autoras mostraram como a Estética e a Sociologia da Música se encontravam permeadas por tais legados, efectuando uma re teorização dos conceitos de música e da sua história. Neste sentido, Johann Kroier (2012, p. 139), remete para a profunda viragem em direcção “a um novo tipo de musicologia cosmopolita através da contextualização da Etnomusicologia em relação à sua própria fonte histórica; a ‘objectivação da música’ iniciada por Herrmann von Helmholtz.” No caso da Geografia da Música, começaram a publicar-se trabalhos que discutem a relação entre as ideias de Norte e Sul, música popular e étnica ou música das minorias na relação com os seus ‘espaços naturais’ entendidos como regiões imaginativas que durante séculos foram constituídas por várias formas de estereotipificação e mistificação, exotizadas e subalternizadas. Mais do que estabelecer grandes teorias e textos fundadores, estes estudos organizam-se em forma de micro-narrativas que autorizam e dão voz a culturas plurais, micro-geografias que vieram a abalar o edifício instituído. Aquilo que passou a indagar-se foi já não o centro de cada paisagem cultural, a sua origem ou essência cristalizada em imagens ou discursos retóricos, mas antes toda uma história de territórios não cartografados, de pontos de contacto deixados livremente fora de todos os enquadramentos e fluindo activamente entre as imagens e representações do mundo.

A música e o som surgem como elementos centrais neste processo de afirmação do universo inquietante das paisagens não representadas que rompe com as posições majestáticas do sujeito do humanismo e abraça as políticas da diferença que emergem do conceito da subjectividade social. Como salienta Lovering (1998, p. 32), “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”. Neste sentido, o estudo da música ampliava o alcance e a substância da imaginação geográfica. Os percursos de abertura do sentido de lugar, reconceptualizado no quadro de uma “turbulenta espacialidade” (Gregory, 1998), não dispensaram o som e a música, como o silêncio e o ruído, para articulação das inter-relações entre sujeitos, como esfera da possibilidade de existência de diferentes vozes e de coexistência de distintas narrativas. Reflectindo uma miríade de contaminações sonóras e figurativas, o sentido de lugar emerge de uma complexa rede de relações que é estabelecida entre o espaço-tempo das diferentes práticas quotidianas e o espaço-tempo da narrativa artística moderna plasmada pelos media. Daqui se reconfigura a experiência da realidade material imediata e do ambiente ‘natural’ em que se movimentam os sujeitos e em que operam as suas subjectividades residuais.

Neste contexto, de um espaço saturado por fluxos, um espaço constituído por incomensuráveis e fugazes sentidos de lugar, já não estamos perante a ideia de um sujeito logocêntrico que detém a capacidade de usar a globalidade dos médiuns que se encontram à sua disposição e em torno dos quais se estrutura a sua experiência. Antes, estamos perante a evidência de um espaço que revolve o sujeito político na experiência de paisagem, convertendo o seu corpo, aquilo que Adrienne Rich designa poeticamente como a sua geografia mais próxima, em arena de resistências múltiplas. Fazendo apelo à descancerização das práticas teóricas através da libertação das pequenas narrativas, Marcus Doel (1999) explica que estas não são fragmentos discretos de uma grande narrativa, mas uma figura deformativa que resiste à pontilinearização e através da qual os eventos (e a acção) tomam lugar. Como refere Pere Ubu (2018, s.p.):

Os cinco sentidos negoceiam, mapeiam e localizam na geografia do mundo real. O sexto sentido, o contrapeso do sentido corpóreo – aquela coisa que reconhecemos como consciência – roda, vira, desloca-se e reorienta-se como um giroscópio no seu habitáculo, enquanto negoceia, mapeia e localiza na geografia do mundo surreal.

Na distinção entre interno e externo, real e percebido, os mapas tornam-se esbatidos. Todos os dias nos projectamos em paisagens circundantes. Interpretamos subjectivamente elementos geográficos – um antropomorfismo de rochas, escombros, vistas cénicas e cafés de beira-da-estrada – e esperamos entabular conversa. Esperamos um eco. Exigimos instrução dessas mesmíssimas rochas, escombros, vistas e latas de cerveja como meios de perspectiva e paradigma. (...) É a incompreensível, incontrolável, inesperada, não intencional natureza do Som que faz dele uma ferramenta tão poderosa nas mãos certas. Ela força questões e confusões, dúvidas e mistérios, acidentes e o inesperado. Ela força ambiguidades. Ela detona dispositivos e artifício. Ela cria um puzzle. Coloca questões – um quem, quê, onde, quando e como codificados directamente no próprio som. Ela força a consciência humana a criar um contexto, uma solução, uma explicação. A explicação chega não em palavras mas na visão, não numa sequência lógica de pensamentos lineares mas como colagem de sensações hieroglíficas. Ela força o compromisso da imaginação. Ela força o ouvinte a associar livremente, a traduzir, a personalizar. Ela altera a própria natureza da experiência de ouvir.

A ‘natureza’ do som força a reconstrução dos sujeitos, e é implacável relativamente à tentativa de edificar barreiras no diálogo com os outros sentidos. As reconstruções decorrem de uma vontade política de dar voz a posições do sujeito instavelmente subjugadas. A superação e a disjunção de uma ideia de cultura holística, acompanha pois a deslocação “para lá” de um espaço e de um tempo conceptualmente homogêneos, argumenta Homi Bhabha (2004), em que o acto de reescrita e reorganização dos mundos da experiência e dos processos de transferência de significados se associa à construção de um novo objecto político – um objecto político heterogêneo. A construção de um objecto político heterogêneo implica, para o autor, o desenvolvimento de uma sensibilidade aberta às espacialidades emergentes e alternativas, postas em jogo por um novo sujeito político – o sujeito heterogêneo e fracturado da diferença. A relação entre o sujeito e o objecto, nestes termos, configura o alcance das espacialidades do som e da música, uma relação constituída por vozes múltiplas e dissonantes que irradiam de diferentes posicionalidades culturais colocadas em plano de equivalência. Daqui é estabelecido um pacto do encontro assente numa

ética da cultura como estrutura de sentimentos partilhados, em que a produção de significado requer que o lugar das instâncias envolvidas no acto de comunicação seja mobilizado no momento de contacto. A metáfora da fronteira accionada por Bhabha e vários outros autores e autoras como modo de apelar ao movimento das margens, como zona de contacto e espaço intersticial de tensão onde se negociam múltiplas identidades e onde habitam sujeitos móveis, é particularmente endereçada como o lugar em que os sons emergem e se apropriam dos sujeitos possibilitando a sua reconstrução. Deslocando a problemática do centro para as margens das categorias tradicionalmente definidas, o trabalho do som funciona como prática de hibridação cultural, lugar de intercepção entre o material e o imaterial, como trajecto de enunciação de criaturas mais do que humanas.

Pesquisas como a de Karolina Doughty (2016), sobre as geografias culturais do som, mostram como a música e o som ligam as pessoas e reconfiguram espaços sociais e materiais. Através da análise de registos de som mais do que representacionais a autora mostra como a música e o som consubstanciam afectos, emoções e atmosferas, contribuindo para moldar uma variedade de experiências corporizadas de paisagem (Horlor, 2018). Como 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 humanos e dos artefactos culturais, um conhecimento parcial, nunca total, completo, finalizado ou radicado em doutrinas de objectividade inocente. Dispositivo de produção do conhecimento, sentimentos, emoções e histórias, encarados como elementos centrais para a produção de subjectividade (Probyn, 1993), o corpo não pode ser pensado como entidade fechada pois o seu carácter é iminentemente relacional. Encarado paralelamente como entidade ouvinte e cantante-sonora, o corpo desafia definições monolíticas de música como som organizado, linguagem, arte, constructo social, experiência subjectiva ou entretenimento, dado que ao produzir especializações da experiência instaura “a carne do mundo” (Merleau-Ponty, 1964). E se, nas suas congeminações, Merleau-Ponty recorria à ideia de carne do mundo

como modo de elevar a invisibilidade ao mesmo estatuto ontológico da visibilidade, por forma a desestabilizar noções tradicionais de um sujeito observador coerente implicado com as operações das imagens reflexivas, como forma de questionar as representações modernas do mundo pela materialidade ou carnalidade do imaginário, então o som e o silêncio levam bem mais adiante este desafio.

A análise da história da subjectividade ocidental, tem mostrado que as posições de sujeito são construídas em grande medida através dos discursos do corpo e da sexualidade, percorridas por sons e silêncios das mais diversas ordens. Como modo de exercer o controlo disciplinar sobre os corpos dos sujeitos, a descorporização do prazer e do desejo associa-se aos processos interligados de identificação e desidentificação da música. Daqui decorre que os processos de identificação desenvolvidos no mundo moderno apresentam uma constituição frágil e contraditória, funcionando as categorias engendradas como meios de estigmatização do Outro sobre o qual se recolocavam as características rejeitadas pelo Eu. A escrita da história do corpo feminino, inclusa na ideia moderna de paisagem, é um dos maiores testemunhos destes processos. A desgeografização dos corpos como política de lugar (Azevedo, 2009) não dispensa a revisão crítica do trabalho da música e do som na experiência de paisagem, passando pela reescrita das experiências do corpo e das identidades femininas. Ela requer uma demorada apneia que nos prepare para a inspecção da estratégia da proliferação de ‘textos’, de paisagens musicais e sonóras, registados no nosso corpo para desempenharmos ‘o nosso lugar’. Tarefa de escrutínio que, para Mackinnon (2001), se alcança através de um trabalho de conhecimento íntimo ou percepção interna e pela acção de sujeitos revolucionários pós-humanistas. A estratégia adoptada por estes sujeitos tem passado, em grande medida, pelo desenvolvimento de teorias do conhecimento íntimo que promovem a relevância da experiência feminina e de ‘outros’ sujeitos. Tais formulações defendem que no acto da construção de visões e descrições do mundo “o significado é activamente construído, negociado e contestado, sempre constituído através dos discursos partilhados pelos agentes humanos e não humanos” (Cosgrove, 2000, p. 136). Decorrente dos

processos de desnaturalização epistemológica das categorias de sujeito, esta fase representa uma oportunidade para a exploração de novos modos de leitura e escrita cultural alojados nas intercepções dos corpos.

A substituição de uma cultura da verdade transcendental por uma cultura dos factos contingentes, passível de integrar uma polissemia de figuras e de vozes, passa pela superação das convenções de auto-invisibilidade e do silêncio, bem como do direito ao silêncio e sonoridades-outras. Importantes trabalhos têm sido produzidos nesta senda, são estudos críticos que, como os de M. Gandy & B. J. Nilsen (2014), indagam o modo como o som modela a vida urbana e o que revelam as paisagens sonoras sobre a experiência da modernidade, que analisam as feições da *flanerie* acústica e os diferentes modos de ouvir a cidade, bem como a ecologia acústica da paisagem e do desenho urbano. O diálogo entre os Estudos *Queer*, a Ecologia Urbana e a Musicologia Cultural tem permitido ampliar as estratégias de conhecimento íntimo dos indivíduos colocados discursivamente ‘dentro’ de categorias fixas, potenciando a reflexão relativamente à natureza artefactual das suas práticas identitárias. No emaranhado da produção e reprodução social que tem subjacente a ideologia político-económica do capitalismo, a corporização dos discursos alusivos à sexualidade e o recurso à paisagem como tecnologia para a organização da experiência (Azevedo, 2012), definem a arena material das actividades performativas dos sujeitos empenhados na reinterpretação da natureza urbana. Ao colocar a natureza e a sexualidade como “alianças heterotópicas” da cidade contemporânea, o geógrafo Matthew Gandy (2012) recoloca o fenómeno acústico como central para a compreensão da materialidade urbana. Como salienta Haraway (2004), 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 uma releitura e uma reescrita das narrativas em direcção a guiões alternativos de navegação que permitam movimentos plurais. Ou mesmo a não escrita, mas antes a busca generativa dos circuitos de transferência das ‘culturas cantantes’ e o resgate da música, do som e do silêncio para além do palco e das máquinas de registo. Tal como o compositor e cientista,

Carlos Alberto Augusto, no seu livro “Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa” (2014), nos convoca para os desafios da teoria da complexidade e da Ecologia Acústica para o conhecimento do espaço, também Daniel Sui (2000) nos confronta com a mudança das metáforas do pensamento geográfico, sobretudo a partir de finais do século XX, quando os discursos geográficos começam a transferir notoriamente os valores da visualidade para a auralidade. Nada assim tão estranho, para Ochoa Gautier (2014), na medida em que o acto de ouvir foi sempre central para a produção de noções de linguagem, música e som que determinam as políticas da vida e da expressão, bem como as políticas da voz ao serviço das estruturas de poder e de diferentes noções de identidade e pertença.

Os estudos actuais no âmbito da Geografia da Música, mostram uma crescente preocupação com as culturas ouvintes e com a economia das audiências, com as componentes emocionais, com as políticas culturais, com as políticas da música e da diferença, e com as qualidades mais do que representacionais do acto de ouvir e da experiência do som (Horlor, 2018). Tais estudos tem contribuído para a criação de projectos pioneiros em torno das geografias de coprodução da prática artística, colaborações interdisciplinares e envolvimento público na produção de conhecimento, tensionando as fronteiras do pensamento e prática geográficas e contribuindo para o alargamento da compreensão do fenómeno espacial noutras áreas. Este é o caso da obra de Beatriz Helena Furlanetto (2017), artista e cientista que, ao fazer convergir geografia e música, mostra claramente como

a interpretação da paisagem é atravessada pela arte, pois as emoções e os sentimentos impulsionam nossa liberdade espiritual, enriquecem nossa consciência e nos transmitem o profundo significado do mundo que nos circunda. Nesta direção, a paisagem pode ser vislumbrada de uma maneira envolvente e solidária, capaz de revelar a criatividade de cada ser humano e promover o reconhecimento do outro em sua alteridade e dignidade. Portanto, uma geografia emocional que, legitimando a liberdade de criarmos nossos próprios mundos, contempla todos (...) e suas paisagens. (p. 95)

TCR 00:20:46:20



Parte III

Um sentido prevalecente que trabalha contra a ideia de deformação corre através da produção do conhecimento, como forma de evitar o caos, como forma de instilar um sentido de harmonia. Um sentido que percorre a relação com a matéria, quando ao mesmo tempo o acto de criação instaura o conhecimento como acto generativo de deformação, de ruptura do espaço e tempo absolutos pelo movimento de aproximação. Da paisagem como estado de alma à paisagem como estado da matéria, sistemas de signos geográficos circundam a produção social da natureza através de categorias de conhecimento cujo fabrico trabalha contra a inalienável condição de deformação. Espaço e tempo deformados pela matéria cuja existência se altera a cada momento, se movem, como modo de afirmar a sua própria substância. Com que tipo de apropriação lidamos. Entidades orgânicas e inorgânicas, artefactos humanos, ninhos de memórias, fantasia, desejo, enunciando num silêncio mais que traído, o profundo sentido de contacto. Todos eles aproximando corpos, confinando-nos ao momento da matéria. Uma estética de contacto que cavalga a moderna estética do distanciamento. Matéria deformada e terra sensitiva. Reduzir a tensão entre harmonia e deformação a um prejuízo cultural arbitrário. Cuidar (*colere*), cultura larvar desenfreada, mergulhar nas implicações espaciais de estarmos juntos, de sermos juntos, em vez de viajarmos em direcção a um Outro. Afinal somos ou não mutuamente co-constituídos. Da paisagem como tecnologia para a organização da experiência dos nossos corpos enquanto comunidades mais do que humanas que procuram mais justas configurações. A deformação como o lugar em que o presente e o passado conjuram com delicada brutalidade, em que a distorção reclama o direito à materialidade e em que a imaginação é a única episteme. A perturbadora ética do encontro, de nos confinarmos ao momento da matéria. Aqui estou, um momento de matéria.

TCR 00:19:14:03



I write from the third floor of my body. There in front the balcony. Down there only sonic elements. Nevertheless, I'm writing from my working room. In the third floor. And from my working table. Somewhere over here. At this stage all the bottom green is over. I've killed the grass of my garden. All over the summer without water. Absence of water. I demand. And they obey. Decades of artificial water during the summer for almost hectare a garden. For a foolish normalized grass. The trees remained so as the under trees heteronormative grass. The crickets leave, even the house crickets. Unbundling my mother's garden in order to live. Scalping it over and over. But firstly dry it. During three subtropical summer months. Days and nights without a drop. Savannah obtrusions in the wettest part of the country. The yellow was needed. Embarrassing yellow they kindly pinpointed in the meantime. And what to say about the lake's corner prepared to one more season of seduction orchestrated with lentils water-lilies and all the others. Garden families. A prose of domestication. Generations succeeding. Plenty of them. Skins heavenly wrapped. Roots didn't hang them. They were not strong enough to hang the yellow. The first rainy clouds arrive and I feel sorrow. Viscerally I get crumbled. Crumbling the hubris. The organic tapestry was getting indulgent. Cracking under the foot. Fracturing the landscape and asking to leave. Arms engulfing each other webbing each other. The cows leave long ago. The man grumping and grumping and grumping, revolving the land. Noise becomings. And the night luminous creatures as it happened ones. Disruption. Expressive gestures of leaving. I am leaving. Grassroots metabolism and deformation. Rootedness. Unrooting the self as the mnemonic random of mother's garden. The bottom is low brown and poignantly wet. The top is low blue-rose, pitch sequences heard both as relative and absolute. Periodicity in sounds change radically. There's plenty of skin all around. And then the woman came. She's now playing the wheel. Noise becomings.

Becoming signifies an enmeshment of matter and discourse and is based on the understanding that interconnections between entities form the basis of life. This notion of becoming as discussed by Barad (2007, 2003) emerges out of different possibilities occurring at each

TCR 00:21:40:03

moment and comes into existence through the fusion of social and material phenomenon, which are not distinct entities. (...) Matter and materiality are not merely made up of substances and objects, but are dynamic phenomena, 'a congealing of agency' brought about by 'a stabilizing and destabilizing process of iterative intra-activity' (Barad, 2007, p. 210). Becoming is ongoing and dynamic and entails material-discursive practices of transitioning from one state to another in space and time (Barad, 2007, p. 142). It evolves simultaneously with past, present and future reconfigurations of the world. It happens between the 'no longer' and the 'not yet' and is fueled by desire that 'traces the possible patterns of becoming' (Braidotti in Tuin & Dolphijn, p. 32). What is left behind forms an integral part of what is becoming. Rituals of performativity and reconfigurations of personal and social worlds, entangled with each other constitute acts of becoming. (Cassar, 2017, p. 1)

Other women arrives claiming "to listen carefully to the sounds of becoming" (Barad, 2013). A "becoming-with" as a form of worlding, would replied Kate Wright just around 2017. I get back to the third floor, to the becoming-with the sound-silence continuum, or lets say music as a form of becoming with the Wheel Player. Diffuse becoming-withs and the apparatus of being reminded, agential practices, particular enactments which entangle the agency of integral gardens and nothingness. Dynamic reconfigurations of landscape through water, the eviction and integration of mechanical tunes and labour force. And the lively space generated through "the process of mattering" conjured by the audio-visual register; "(m)atter is agentive, not a fixed essence or product of things", states Barad (2007, p. 137), proposing that apparatuses, instruments or the technical mediums used to generate combinations of sound and image "are not mere static arrangements in the world, but rather (...) dynamic (re)configurings of the world" (2003, p. 816). In my working table I keep writing as an experiment of being reminded. I use landscape as a technology for the organization of experience. Meanwhile she screams: "The primary ontological units are not things" but phenomena – dynamic topological refigurings /entanglements /relationalities /(re) articulations" (2003, p. 818). The Wheal Players' song provides landscape with fresh drinking water. Jensen turns off the video and states:

I shall therefore henceforth refer to the phenomenon of having forgotten. The present participle should imply that forgetting is not something that happened in the past, but is a phenomenon occurring in the apparatus of being reminded. Hence, in this thought experiment, the thing having been forgotten was in a state of nothingness, neither forgotten nor remembered, before it was measured in the apparatuses of being reminded. (2016, p. 128)

Cantiga da Roda - Povo que Canta - Michel Giacometti

Acedido em: <https://www.youtube.com/watch?v=HNTJsFwcq54>

Referências bibliográficas

- Attali, J. (1985). *Noise : The political Economy of Music*. London: University of Minnesota Press.
- Adler, G. (1885). *The Scope, Method, and Aim of Musicology*. London: International Council for Traditional Music.
- Augusto, C. A. (2014). *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel.
- Azevedo, A. F., Pimenta, J. R. & Sarmiento, J. (2009). *Geografias do Corpo*. Porto: Figueirinhas.
- Azevedo, A. F. (2012). *A experiência de Paisagem*. Porto: Figueirinhas.
- Barad, K. (2003). Posthumanist Performativity. Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 28 (3).
- _____. (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham & London: Duke University Press.
- _____. (2013). 'Ma(r)king time: material entanglements and re-memberings: cutting together-apart' In P. R. Carlile, D. Nicolini, A. Langley & H. Tsoukas (eds.). *How Matter Matters: Objects, Artifacts and Materiality*. Oxford: Oxford University Press.
- Bartók, B. (1931). *The Hungarian Folk Song*. London: Oxford University Press.
- Bhabha, H. K. (2004). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- _____. (ed.) (2010). *Nation and Narration*. London: Routledge.
- Burgess, J. & Gold, J. R. (1985). *Geography and the Popular Media*. London: Routledge.
- Boon, S., Butler, L. & Jefferies, D. (2018). *Autoethnography and Feminist Theory at the Water's Edge: Unsettled Islands*. Canada: Palgrave Pivot.

- Carney, G. O. (1988). *The Sounds of People and Places: Readings in the Geography of American Folk and Popular Music*. Illinois: University of Illinois Press.
- Carney, G. O. & Nash, P. H. (1996). *The seven Themes of Music Geography*. Canada: The Canadian Geographer.
- Carvalho, M. V. (2001). As ciências musicais na transição de paradigma. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 14.
- Cassar, J. (2017). Acedido em: newmaterialism.eu/almanac/body/becoming
- Castree, N. (2014). *Making Sense of Nature*. New York: Routledge.
- Cosgrove, D. (2001). *Apollo's eye. A cartographic genealogy of the earth in the western imagination*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Doel, M. (1999). *Poststructuralist Geographies. The Diabolical Art of Spatial Science*. New York: Rowman & Littlefield Publishers.
- Doughty, K., Duffy, M. & Harada, T. (2016). Practices of emotional and affective geographies of sound. *Emotion, Space and Society*, 20.
- Eagleton, T. (2000). *The Idea of culture*. London: Blackwell.
- Ford, L. (1971). Geographic Factors in the Origin, Evolution, and Diffusion of Rock and Roll Music. *Journal of Geography*, 70.
- Furlanetto, B. H. (2017). *Paisagem Sonora do Boi de Mamão Paranaense: Uma Geografia Emocional*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- Gandy, M. (2012). Queer Ecology: Nature, Sexuality, and Heterotopic Alliances. *Environment and Planning D: Society and Space*, 30, 727 - 747.
- Gandy, M. & Nilsen, B. J. (eds.) (2014). *The Acoustic City*. London: Urban Lab.
- Gautier, A. M. O. (2014). *Aurality. Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press.
- Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. USA: Basic Books.
- Gironcourt, G. (1932). *Une science nouvelle: la Géographie Musicale*. Nancy: Association Lorraine D'Études Anthropologiques.
- Gordan, J. (1970). *Rock-and-Roll: A Diffusion Study*(Master Thesis). Pennsylvania State University.
- Haraway, D. (2004). *The Haraway Reader*. New York: Routledge.
- Hawkins, S. (2016). Queerness in Pop Music: Aesthetics, Gender Norms, and Temporality. New York: Taylor & Francis.
- Horlor, S. (2018). Geography, Music Space. *Journal of Musicology Research*, 4, 1 - 26.
- Jackson, P. (2000). *Commercial cultures: economies, practices, spaces*. London: Taylor & Francis.
- Jensen, T. (2016). Nothingness and the Forgotten: A Post-human Thought Experiment. In J. Bang & D. Winther-Lindqvist (eds.). *Philosophical Insights into Psychology*. London: Routledge.
- Kearney, D. (2010). Listening for geography: the relationship between music and geography. *Chimera*, 25.

- Keller, M. S. (2012). *What Makes Music European: Looking beyond Sound*. Lanham: The Scarecrow Press.
- Kong, L. (1995). Music and Cultural Politics: Ideology and Resistance in Singapore. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 20 (4).
- (1995a). Popular Music in geographical analyses. *Progress in Human Geography*, 19 (2).
- Korczyński, M., Pickering, M. & Robertson, E. (2013). *Rhythms of Labour. Music at Work in Britain*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kroier, J. (2012). Music, Global History, and Postcoloniality. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 43 (1).
- Latour, J. (1999). *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers Through Society*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Leysen, A., Matless, D. & Revill, G. (eds.) (1998). *The Place of Music*. London: Guilford Press.
- Livingstone, D. (1993). *The Geographical Tradition: Episodes in the History of a Contested Enterprise*. London: Wiley.
- Lovering, J. (1998). The new imperial geography. *Economic Geography: Past, Present and Future*. London: Routledge.
- MacKendrick, K. (2016). *The Matter of Voice, Sensual Soundings*. USA: Fordham University Press.
- Mackinnon, C. A. (2017). *Butterfly Politics*. USA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Massey, D. B. (2010). *World City*. Cambridge: Polity Press.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *The Primacy of Perception*. Illinois: Northwestern University Press.
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press.
- Paiva, P. (2018). Dissonance: scientific paradigms underpinning the study of sound in geography. *Fennia*, 196 (1).
- Panitz, L. (2012). Geografia e Música: uma Introdução ao Tema. *Biblio 3W. Cuadernos Críticos de Geografía Humana*, 17 (978).
- Nash, P. H. (1968). *Music Regions and Regional Music*. Pune: Deccan Geographical Society.
- Probyn, P. (1993). *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies*. London: Routledge.
- Revill, G. (2016). How is space made in sound? Spatial mediation, critical phenomenology and the political agency of sound. *Progress in Human Geography*. London: Sage Publications.
- Seeger, C. (1977). *Studies in Musicology 1935-1975*. California: University of California Press.

- Sauer, C. (1925). *The Morphology of Landscape*. Berkeley: University Press.
- Sui, D. (2000). *Geospatial Technologies and Homeland Security*. Texas: Texas A & M University.
- Ubu, P. (2018). *The Geography of Sound*. Ubu Projex. Acedido em: <http://www.ubuprojex.com/archives/geos.html>
- Wade, S. (2012). *The Beautiful Music All Around Us: Field Recordings and the American Experience*. Chicago: University of Illinois Press.
- Williams, R. (1983). *Culture and Society 1780-1950*. New York: Colombia University Press.
- Write, K. (2017). *Transdisciplinary Journeys in the Anthropocene: More-than-human encounters*. New York: Routledge.
- Zelinsky, W. (1973). *The Cultural Geography of the United States*. New Jersey: Prentice Hall.

***Viagens na Minha Terra* de Fernando Lopes-Graça: um Passeio pela Dimensão Sonora da Paisagem Portuguesa**

Joana Gama

A música que integra, encena, comenta ou refaz tantos poemas não é alheia a essa, dir-se-ia, omnisciência do que Portugal é, do que os Portugueses são. (Vieira de Carvalho, 1989, p. 11)

Introdução

Lopes-Graça é sem dúvida uma das figuras mais importantes da cultura musical portuguesa. Para além de prolífero compositor, o seu interesse pela música tradicional portuguesa foi crucial para o estabelecimento da sua identidade enquanto compositor. Apesar de ter escrito para formações muito variadas, a preponderância que deu ao piano e à voz é notória dado que no seu espólio – doado por sua vontade ao Museu da Música Portuguesa (MMP) em Cascais – dos cerca de 300 títulos dedicados às mais diversas formações, 93 são para voz e piano, 41 para coro *a capella* e 40 para piano¹. A diversidade do tratamento da temática portuguesa é muito ampla e vai desde obras cuja raiz tradicional do material é visível logo no título: *Variações sobre um Tema Popular Português* para piano solo (escrita em 1927, é a primeira obra do catálogo do compositor), *Três Canções ao Gosto Popular* para voz e piano ou *Canções Regionais Portuguesas* para coro *a capella*; obras a partir de literatura portuguesa, como as duas escritas em 1959: *A Menina e o Mar*, música para o conto de Sophia de Mello Breyner Andresen instrumentada para recitante e orquestra de câmara e *As Mãos e*

1. Catálogo da obra musical de Fernando Lopes-Graça (s.d.). Acedido em: <https://www.cascais.pt/museu-da-musica-portuguesa-obra-musical-de-fernando-lopes-graca>.

os Frutos, ciclo composto a partir de poemas de Eugénio de Andrade para tenor e piano; e finalmente duas obras que remetem para o Estado Novo: *Requiem para as vítimas do Fascismo*, escrito em 1979, para quatro vozes solistas, coro misto e orquestra e *Para os 80 Anos do Grande Camarada e Amigo Álvaro Cunhal*, obra escrita em 1993, para piano – uma homenagem a um grande opositor da ditadura em Portugal e uma figura de relevo no Partido Comunista Português, no qual Lopes-Graça foi igualmente filiado.

Apesar de o contacto de Lopes-Graça com a canção popular portuguesa se ter iniciado quer através de obras “editadas em antologias, quer harmonizadas para voz e piano por outros compositores” (Cascudo, 2010a, p. 561), nos anos 60 do século XX, Lopes-Graça acompanhou o etnomusicólogo Michel Giacometti nas suas recolhas de música tradicional, contactando directamente com a fonte primária. Preocupado com a qualidade e autenticidade das recolhas feitas *in loco*, o compositor referiu:

Creio que um dos principais, se não o principal problema, a principal dificuldade que se apresenta ao colector da música folclórica, e mormente àquele que pretende gravá-la, é surpreender esta ao vivo, isto é, integrada funcionalmente nas actividades ou momentos que a exprimem ou lhe são pretexto: as canções de trabalho durante as fainas agrícolas ou quejandas, as canções religiosas nos actos de culto, as canções de embalar junto ao berço, as canções de romaria nos locais de peregrinação ou a caminho destes, etc.. (Lopes-Graça, 1953, p. 579)

Após as recolhas, sendo o responsável pela transcrição das melodias, Lopes-Graça alertou para a dificuldade deste trabalho, não só no que diz respeito ao ritmo, mas também a “muitas das particularidades do seu estilo, como certas acentuações, certas inflexões de voz, com os seus ataques e portentos característicos” (Lopes-Graça, 1953, p. 579).

Canção tradicional portuguesa

Na obra *Viagens na Minha Terra* cada andamento é baseado numa canção tradicional portuguesa e Weffort (2006) sumariza as três grandes preocupações de Lopes-Graça na abordagem a esta temática: “a delimitação do conceito de música tradicional [...]”; o reconhecimento da música

tradicional enquanto parte integrante de uma identidade cultural nacional; a valorização estética da música tradicional e o sublinhar da relação entre a música e a vida social” (p. 24). Para Lopes-Graça (citado por Weffort, 2006):

Por canção popular portuguesa se deve entender, antes de tudo, a nossa canção rústica [...] companheira da vida e trabalhos do povo português, a canção segue-o do berço ao túmulo, exprimindo-lhe as alegrias e as dores, as esperanças e as incertezas, o amor e a fé, retratando-lhe fielmente a fisionomia, o género de ocupações, o próprio ambiente geográfico, de tal maneira ela, a canção, o homem e a terra, onde uma floresce e o outro labuta, e ama, e crê, e sonha, e a que entrega por fim o corpo, formam uma unidade, um todo indissolúvel. (p. 61)

Aqui não há uma referência aberta à proveniência das canções. Ou seja, tanto nos títulos das peças como nas partituras, o compositor não indica qual o material base, ainda que, em vários casos, seja possível associar as suas peças às canções que lhe serviram de base, pelas informações que deixa nos títulos. Relativamente ao facto de colocar o material base em confronto com a cultura contemporânea, Lopes-Graça (1989) afirmou:

O tratamento artístico da canção popular portuguesa é perfeitamente compatível com todos os recursos e conquistas da moderna técnica e gramática musicais; e direi mesmo que só aplicando-lhe, com o devido discernimento, está bem de ver, esses recursos e conquistas, é que ela se poderá valorizar completamente. (p. 140)

A relação de Lopes-Graça com a música tradicional tinha assim dois lados: a recolha, transcrição de cariz etnográfico e a posterior incorporação na sua música, tema acerca do qual escreveu copiosamente durante a sua vida.

Ao construir a sua peça *Viagens na Minha Terra* com base em melodias tradicionais portuguesas que convocam o imaginário popular, e ao intitular cada andamento com referências a festividades religiosas, danças, festas populares ou paisagens, o compositor está a convocar esses elementos tanto para a interpretação (pianista) como para a escuta (público). Por outro lado, pela sua clara remissão aos vários elementos relacionados

com as canções populares portuguesas (melodias, instrumentos de acompanhamento e contextos), a obra suscita uma abordagem corporal diversificada, de acordo com o ambiente de cada um dos andamentos que analisaremos de seguida. Ainda assim, é interessante constatar o equilíbrio necessário ao comportamento do pianista já que o facto de se tratar de uma transcrição, com um forte cunho autoral por parte de Lopes-Graça, pressupõe um certo distanciamento e racionalismo na interpretação da sua música.

Viagens na Minha Terra e a paisagem

Apesar de tomar o nome do romance homónimo de Almeida Garrett, que remete para uma curta viagem entre Lisboa e Santarém, Lopes-Graça amplia essa viagem de forma a percorrer o país de lés-a-lés, do Algarve (Silves) ao Alentejo (Ourique), das Beiras (Monsanto ou Figueira da Foz) ao Minho (Citânia de Briteiros), uma selecção dos locais referenciados na obra. Esta viagem pode assim ser encarada em termos geográficos – pensando na localização de cada um dos dezanove locais – em termos auditivos – se pensarmos nas dezanove melodias tradicionais portuguesas – e em termos de costumes – se atentarmos, por exemplo, nas referências às festas religiosas em títulos como *Na Romaria do Senhor da Serra de Semide*. Sobre a paisagem portuguesa, que “como a Língua ou a História, [...] é um poderoso marcador identitário, uma casa comum” (Domingues, 2011, p. 13), interessa aqui transcrever um excerto de uma entrevista de Mário Vieira de Carvalho a Lopes-Graça incluída no filme documental *Fernando Lopes-Graça* da autoria de Graça Castanheira (2009):

MVC: Pode dizer-se que a paisagem portuguesa, não só do ponto de vista geográfico mas também humano, é um tema constante na sua obra...

LG: Vocês do exterior é que devem saber isso...

MVC: Sim, quando nós ouvimos a *Suíte Rústica* ou as *Viagens na Minha Terra* também...

LG: Naturalmente está integrado num contexto português, de canção portuguesa, suponho que se deve reflectir a paisagem portuguesa. De resto eu tenho o cuidado de situá-las em ambientes diferentes consoante o texto da canção e consoante a região de

onde provêm os temas. Enquadrá-los tanto quanto possível nesse contexto paisagístico e humano. [42'27"]

Viagens na Minha Terra na Literatura e na Música

Viagens na Minha Terra é um ciclo para piano com dezanove andamentos da autoria de Fernando Lopes-Graça. A peça relaciona-se com a cultura portuguesa de várias formas nomeadamente no título da peça que remete para o romance homónimo de Almeida Garrett (1799-1854) – publicado em 1846 que contém a sobreposição da descrição de uma viagem real, feita pelo autor, e uma narração ficcional de uma história de amor. Ao fazer referência ao romance de Almeida Garrett, Lopes-Graça, homenageia não só a figura incontornável da literatura portuguesa como, segundo Dias (1990), “o inaugurador em Portugal do gosto pelos estudos populares que, por evolução própria, acabaram por se constituir num corpo de saber e numa doutrina científica a que hoje chamamos etnografia” (p. 209). A admiração de Lopes-Graça pelo autor vê-se também na sua música vocal onde, para além de Garrett, constam textos dos escritores mais relevantes da literatura portuguesa. Como refere Cascudo (2010, p. 354): “Por um lado, o cânone da literatura nacional proporcionou-lhe um ponto de apoio para atingir o objectivo da criação de uma música especificamente portuguesa, para além de ancorar simbolicamente a sua própria música num dos mais poderosos elos da tradição cultural portuguesa”. Contudo, há uma outra leitura possível já que:

Lopes-Graça, que se lamentou da ausência da música na antologia de romances elaborada pelo escritor [Almeida Garrett], tentou completar esse trabalho introduzindo a música numa das obras mais importantes da literatura nacional portuguesa. Portanto [...] o que nos interessa nesta obra é o seu papel simbólico no discurso de Lopes-Graça. (p. 305)

E essa relação simbólica com o escritor pode ir ainda mais longe se considerarmos as palavras de Vieira de Carvalho (2006):

Dir-se-ia que, se a colectânea de peças para piano de Lopes-Graça, mais tarde instrumentadas para grande orquestra, é, como criação

artística erudita, o equivalente do romance *Viagens na minha Terra* de Garrett, já a *Antologia da Música Regional Portuguesa* de Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti, publicada nos anos 60, poderá ser considerada, por sua vez, nos propósitos que orientaram a sua elaboração e publicação, o equivalente musical do *Romanceiro* do mesmo Garrett. (p. 63)

Após a composição de *Viagens na Minha Terra* para piano, Lopes-Graça decidiu fazer uma “orquestração das peças, realizada no Senhor da Serra de Semide e na Parede, entre setembro e dezembro de 1969”, dividida em *Suite nº1* e *Suite nº2* (Vieira de Carvalho, 2006, p. 69). O investigador, que escreveu em vários contextos sobre esta adaptação, refere ainda:

a vastidão dos meios orquestrais utilizados por Lopes-Graça – dos mais complexos e diversificados de que até agora se serviu um compositor português – actua no sentido da subtileza do colorido e das ‘nuances’, que não do efeito de massa. No contingente instrumental figuram: *piccolo*, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 clarinetes em mi bemol, clarinete em si bemol, clarinete baixo em si bemol, clarinete contrabaixo em si bemol, 2 fagotes, contra-fagote, 4 trompas em fá, 3 trompetes em lá, 3 trombones, tuba, tímpanos, bateria (muito abundante), sinos, xilofone, xilofone-marimba, vibrafone, glockenspiel, celesta, 2 harpas, piano, guitarra, e quinteto de cordas. Acrescente-se ainda a utilização de dois adufes, no nº 10 da *Suite Segunda*, intitulado *Os adufes troam na romaria da senhora da Póvoa de Vale-de-lobo*. (pp. 70-71)

Sabe-se ainda que na estreia da versão original da peça, “a audição foi precedida e concluída com a leitura de trechos da obra de Almeida Garrett” (Cascardo, 2010, p. 307), o que demonstra a vontade do compositor em ligar a sua peça musical ao autor do romance. Refira-se que o dedicatário desta obra é o pianista brasileiro Arnaldo Estrela, que Lopes-Graça conheceu através do compositor Louis Saguer. Sabe-se inclusivamente que parte desta obra – intitulada para a ocasião *Viagem musical pelas províncias de Portugal* – foi umas das obras apresentadas no Brasil aquando a visita de Lopes-Graça em 1958 (Cascardo, 1999, p. 264).

Origem dos 19 andamentos do ciclo

Foi no livro de Cascudo (2010) que ficou disponível, pela primeira vez, informação importante que o compositor inscreveu no primeiro manuscrito de *Viagens na Minha Terra*, depositado no Museu da Música Portuguesa. Na primeira versão da obra, Lopes-Graça deixou um texto que, como nos diz Cascudo (2010):

Revela-se de especial interesse porque este é o único caso em que encontramos uma exposição tão pormenorizada sobre a maneira como Lopes-Graça avaliava e defendia as suas intervenções no domínio do material popular, assim como a sua interpretação das características mais peculiares de cada uma das melodias usadas. (p. 305)

Nesse texto, escreveu Lopes-Graça:

As pecinhas que constituem as *Viagens na Minha Terra* pretendem evocar costumes, lendas, fisionomias de Portugal menos pelo lado de um pitoresco fácil e garrido, do que pelo lado em que se traduz a alma [ilegível], simples e [ilegível], talvez por vezes rude, mas profundamente espiritual do povo, a sua gravidade. Intenção: preservar um certo número de melodias. As *Viagens na Minha Terra* são, pelo título, uma homenagem a Almeida Garrett [ilegível] por ocasião do 1º centenário. Os títulos não implicam necessariamente intenções descritivas. Não se trata de uma simples harmonização. Não valeria a pena conformar-se um compositor a fazer isso sem no processo fazer intervir [ilegível] a personalidade do compositor. (Cascudo, 2010, p. 305)

Ainda no autógrafo da peça, que tivemos oportunidade de consultar, o compositor adicionou um pequeno comentário junto ao título de alguns dos andamentos que, juntamente com os títulos das peças, deu pistas para a identificação das melodias tradicionais originais. Esta pesquisa foi feita maioritariamente em duas instituições: no Museu da Música Portuguesa (MMP) e no Museu Nacional de Etnologia (MNE). No MMP, depósito dos espólios de Lopes-Graça e Giacometti, a pesquisa consistiu em identificar os cancioneiros e livros referentes a recolhas de música tradicional com

pautas musicais procedendo-se ao folhear dos mesmos enquanto se entoava interiormente as melodias, procurando correspondência com as presentes na partitura de Lopes-Graça. Aqui focou-se a atenção nas pistas deixadas pelo compositor nos títulos de cada andamento, através das quais foi possível situar geograficamente a proveniência da melodia, e dessa forma afunilar o campo de pesquisa relativa a cada um dos dezanove andamentos. Em determinados casos, o título da peça de Lopes-Graça deu ainda pistas relativamente ao título da melodia original, como poderemos ver a seguir. No MNE, para além dos livros consultados de acordo com os parâmetros descritos acima, foi possível aceder ao Arquivo Sonoro de Giacometti², que consiste em 3353 fonogramas com registos recolhidos a partir de 1959. Neste caso, assim como durante a audição de outros registos sonoros disponíveis em disco, nomeadamente a compilação *Música Regional Portuguesa* (Giacometti & Lopes-Graça, 2008), a estratégia foi semelhante: ouvir pequenos excertos de cada gravação e perceber se coincidia com algum dos andamentos deste ciclo. Com base no esquema abaixo, analisaremos cada andamento da peça³.

Número e Título do andamento de *Viagens na Minha Terra* (VMT)

(Nome da localidade a que se refere - outra referência geográfica - antiga província)

Comentário de Lopes-Graça (FLG) encontrado na partitura.

Título da canção ou melodia original

Fonte

Nota à adaptação para piano com exemplos

Considerações acerca da interpretação

2. Arquivo Sonoro Michel Giacometti no MNE (s.d.). Acedido em: <https://goo.gl/fqzZ7t>.

3. Para além dos referidos estudos de Cascudo, até à data não é conhecida uma sistematização deste género relativa a esta peça.

Viagens na Minha Terra de Fernando Lopes-Graça

Dezanove peças para piano sobre melodias tradicionais portuguesas

01. Procissão de Penitência em São Gens de Calvos

(S. Gens de Calvos - Póvoa de Lanhoso - Minho)

Comentário de FLG: Religiosidade dramática.

Melodia: *Misericórdia, Senhor!*

Fonte: Sampaio (1940, pp. 203 - 205).

Procissão de Penitência em São Gens de Calvos foi recolhida por Sampaio – professor universitário e investigador na área da Botânica com interesse na música popular portuguesa – na paróquia de São Genésio de Calvos (que corresponde hoje em dia à paróquia de Calvos). A indicação na partitura é *Solene* e essa solenidade está relacionada com a Quaresma, período que antecede a Páscoa cristã, durante o qual se realizam as Procissões de Penitência. A letra da canção reforça a solenidade da ocasião e encontra-se transcrita com as especificidades do sotaque nortenho, nomeadamente *Bós sois Pai* em vez de *Vós sois Pai* (Fig. 1).

The image displays a musical score for the piece "Misericórdia, Senhor!". It is divided into two main sections: vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts are for "Mulheres" (Women) and "Homens" (Men). The piano part is labeled "Baixo" (Bass). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the vocal staves. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The score is marked with "t. = 58" at the beginning.

Mulheres
Homens
Baixo

Se - nhor De - - - us,
Bós sois Pa - - - i, re - den -
ó meu De - - us! - mi - se - ri -
to - - - r(e)! Mi - se - ri - cór - di -
cór - di - a, Se - nho - - - r(e)!
a, Se - nho - - - r(e)!

Fig. 1. *Misericórdia, Senhor!*

Lopes-Graça inspira-se na forma da canção original, que começa com uma voz à qual se juntam, progressivamente, as restantes três vozes (Fig.1). A peça para piano começa de uma forma simples, com a melodia na voz superior num intervalo de 4ª perfeita (Fig. 1.1) havendo, ao longo da peça, um progressivo adensamento da textura e da harmonia.



Fig. 1.1. Lopes-Graça: VMT (1º and.) - cc. 1 - 7.

Foi possível aceder a uma gravação de uma versão da melodia tradicional⁴ e, apesar de isto ter acontecido após a realização de alguns concertos com esta peça, a audição da versão da canção *Misericórdia, Senhor!* pelo *Grupo de Cantares Mulheres do Minho*⁵ tornou-se um elemento essencial no desenvolvimento da interpretação ao piano. Ainda que imperfeita ao nível da afinação e junção do grupo, a gravação evidencia a intensidade polifónica da canção. Apesar de os *portamenti* que se ouvem nas vozes femininas não serem possíveis de imitar no piano, essa pungência passa, sem dúvida, para a abordagem que se fez da peça.

4. Graças a Carlos Correia, coordenador artístico do Coro Outra Voz (Guimarães), e reconheceu a melodia original ao assistir ao nosso concerto realizado a 14 de Agosto de 2014 no Festival Bons Sons em Cem Soldos.

5. Grupo de Cantares Mulheres do Minho na Guarda (12.11.2011). Acedido em: <https://goo.gl/e2NkKB>.

02. Na Romaria do Senhor da Serra de Semide

(Semide - Coimbra - Beira Litoral)

Comentário FLG: Material primitivo; simples fórmula rítmica tetracordal obsessivamente repetida; variação de cor harmónica.

Melodia: *Senhor da Serra*

Fonte: Tomás (1934, p. 106).

Apesar de estar relacionado com uma peregrinação centenária de cariz religioso ao Santuário do Senhor da Serra, o 2º andamento é baseado numa melodia da festa pagã associada a esta peregrinação. Num livro dedicado a esta temática, disse o Padre Campos Neves (1920): “Poucas romarias haverá, no nosso querido Portugal, que consigam juntar, regularmente, num tão pequeno número de dias, um tão grande número de peregrinos, como a romaria do Divino Senhor da Serra, de Coimbra” (p. 11), dizendo ainda que, nos anos 10, se juntariam naquele local vinte mil pessoas (Neves, 1920, p. 11). Lopes-Graça terá certamente testemunhado a vivacidade desta festa já que passou férias na povoação do Senhor da Serra, em casa do seu amigo João José Cochofel, pelo menos nos verões de 1940, 1942, 1944 e 1945⁶. A melodia original (Fig. 2), baseada em quatro notas – *lá, si, dó, ré* – é ritmicamente construída com base em colcheias e semicolcheias, em que a anacrusa inicial e os contratempos desempenham um elemento fulcral.

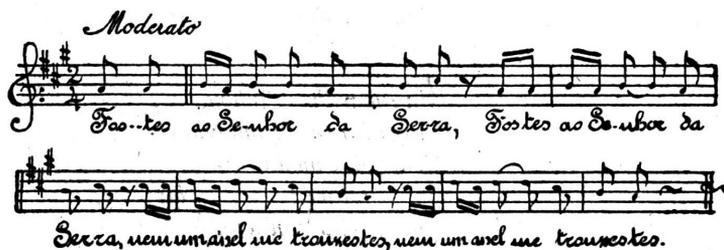


Fig. 2. *Senhor da Serra*.

6. Exposição - Fernando Lopes-Graça, anos 40 (Câmara Municipal de Cascais, Museu da Música Portuguesa). Acedido em: <https://goo.gl/yD614n>.

Esta é a base para o andamento, que o compositor constrói recorrendo à repetição de notas pedais que evidenciam a pulsação rítmica: repare-se logo na primeira linha (Fig. 2.1) onde os primeiros compassos da mão esquerda repetem o intervalo de 5ª perfeita *fá/dó* num ritmo colcheia/semínima/colcheia, enquanto que a voz interior da mão direita tem uma nota pedal *sol* (e *fá*, ocasionalmente).



Fig. 2.1. Lopes-Graça: VMT (2º and.) - cc. 1 - 6.

Não foi possível encontrar uma gravação desta peça, pelo que a construção da interpretação baseou-se apenas nas partituras e na letra da canção. Apesar de Lopes-Graça não providenciar na partitura nenhuma indicação relativa ao estado de espírito, foi possível associar à indicação *un poco leggero* (Fig. 2.1, c. 1) uma energia jovial presente na letra da canção, nomeadamente em versos como: “Foste ao Senhor da Serra, / Nem um anel me trouxeste: / Nem os moiros da moirama / Fazem o que tu fizeste” ou “Venho do Senhor da Serra, / Mais valente que cansada: / Se tivesse companhia, / Inda para lá voltava” (Tomás, 1934, pp. 106 - 107).

03. Noutros Tempos a Figueira da Foz Dançava o Lundum

(Figueira da Foz - Beira Litoral)

Comentário FLG: Naturalmente, a síncopa representa o principal elemento de estruturação rítmica.

Melodia: *Lundu da Figueira* (Coreográfica)

Fonte: Tomás (1934, pp. 47 - 48).

O *Lundu* (ou *Lundum*) – cujas especificidades rítmicas são o *ostinato* de *habanera* e a síncopa – é uma dança tradicional de origem Afro-Brasileira que, a par com a *Modinha*, foi popularizada em Portugal no séc.

XVIII (Castagna, 2003, p. 1) e que esteve na origem do Fado. O *Lundum*, apesar de ter uma variante de dança rápida, começou por ter um carácter lento e insinuante, sendo de mencionar que o compositor usa a palavra "lânguido" como indicação expressiva na partitura (Fig. 3.1, c. 1). Figueira, uma abreviação da Figueira da Foz (cidade costeira, conhecida pela sua praia, perto de Coimbra) é o local onde a melodia foi recolhida por Tomás (1934), tal como vem referido na obra *Canções Portuguesas* (Fig.3).

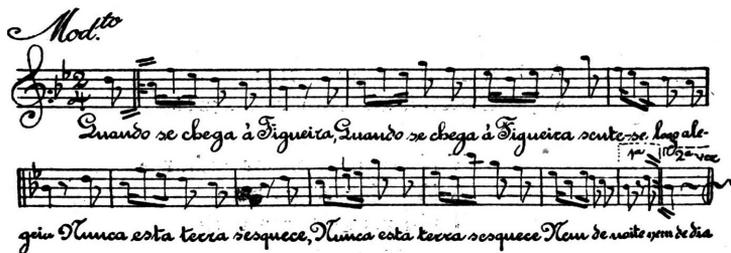


Fig. 3. *Lundu da Figueira*.

Ainda que com resultados bem distintos, o tratamento que Lopes-Graça faz ao material original do 2º e 3º andamentos tem semelhanças. Logo na entrada da mão direita (Fig. 3.1), o compositor apresenta a melodia a duas vezes, mas aqui em vez de uma nota pedal interior, há uma segunda voz autónoma que se prolongará na peça.

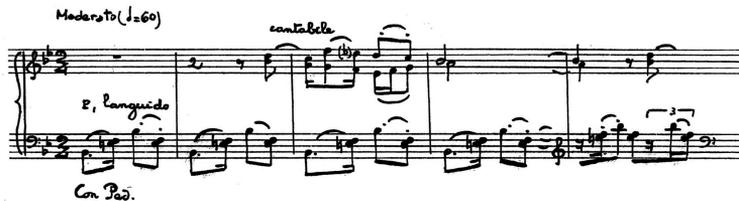


Fig. 3.1. Lopes-Graça: *VMT* (3º and.) - cc. 1 - 5.

Neste andamento, a “simples fórmula rítmica tetracordal obsessivamente repetida” referida por Lopes-Graça nas anotações do 2º andamento, dá lugar ao característico *ostinato* rítmico (colcheia com ponto/semicolcheia + colcheia + colcheia), elemento no qual toda a peça é baseada mas que nem por isso deixa de sofrer mutações. Já que o imaginário associado ao *ritmo de habanera* é algo, pode dizer-se, do senso comum, a escolha do ambiente para este andamento foi algo quase imediato. O facto de no título da recolha haver a indicação *coreográfica* reforça o carácter dançável deste género musical que, por sua vez, reforçou essa componente na interpretação musical. Tendo a base rítmica bem interiorizada, o desafio teve a ver com a construção rítmica que Lopes-Graça imprime à peça, sem nunca perder de vista o *ostinato*.

04. Um Natal no Ribatejo

(localidade não especificada)

Comentário FLG: Misticismo.

Melodia: *Canto dos Pastores*

Fonte: Tomás (1913, p. 68).

Acerca do *Canto dos Pastores*, temos a seguinte informação: “Recolhida no Ribatejo em 1879. Cantava-se por altura do Natal” (Tomás, 1913, p. 69). O Ribatejo, uma das antigas províncias de Portugal, é uma zona referencial no que diz respeito à Ordem dos Templários em Portugal associada ao Convento de Cristo, que por sua vez se localiza em Tomar, a cidade-berço de Lopes-Graça. É talvez deste elo de ligações que venha o comentário “Misticismo” encontrado nesta peça. Note-se que esta canção é também conhecida por *Pastorinhas do deserto*, harmonizada, mais do que uma vez, por Lopes-Graça, nomeadamente na sua *Segunda Cantata de Natal*, escrita entre 1960 e 1961.

Andante
 Pas-to-ri-nhas do de-certo,
 è pois certo, Que na noite de Natal
 Num cur-ral, Bai-xou o fi-lho de Deus, lá dos
 ceus!

Fig. 4. *Canto dos Pastores*.

Na versão para piano, Lopes-Graça reforça a indicação *Andante* da canção original (Fig. 4) com *Andante ma non troppo, semplice*. Neste caso, o compositor parte da melodia original, apresenta-a num contraponto a três vezes e no final de cada frase recorre a dois elementos que seccionam o discurso: uma suspensão e uma mínima no segundo tempo, um apontamento no registo grave do piano (Fig. 4.1, c. 6).

Andante non troppo, semplice (♩=76)
 canto
 canto

Fig. 4.1. Lopes-Graça: *VMT* (4^o and.) - cc. 1 - 7.

O contacto com a harmonização para coro de Lopes-Graça desta canção é inspiradora pela riqueza tímbrica, pela simplicidade do contraponto

e pelo seu cariz religioso⁷. Foi com a ideia poética do fervor cristão, presente em versos como “Quem à graça nos conduz? / É Jesus! / Quem fez a terra e os Céus? / Foi só Deus! / Cantemos os seus louvores / Ó pastores!” que se abordou esta peça.

05. Em Alcobça, Dançando um Velho Fandango

(Alcobça - Leiria - Estremadura)

Comentário FLG: Vivacidade coreográfica. [...] de origem espanhola ou não, o fandango é uma das danças mais vulgares em Portugal: diversos tipos. Este na realidade é bem português.

Melodia: *Fandango*

Fonte: Giacometti & Lopes-Graça (1981, p. 220)⁸.

A melodia na qual Lopes-Graça se baseia foi recolhida inicialmente por M. N. Cruz e J. D. Ribeiro na zona de Alcobça – Ataija, Aljubarrota (São Vicente) – e aparece citada, num conjunto de quatro fandangos, no *Cancioneiro Popular Português*. Ali pode ler-se: “[O] Fandango, que nos viria de Espanha, fixou-se no Ribatejo, donde se expandiu por todo o país, influenciando possivelmente a coreografia de áreas do Alentejo, Algarve e Estremadura e – pretende-se – da própria Beira-Baixa” (Giacometti, 1981, p. 325). O fandango é uma dança animada e, sendo uma das principais danças folclóricas portuguesas, está ainda presente em diversas romarias do país.

Em vez de usar o compasso de 3/4 como na melodia original (Fig. 5), Lopes-Graça opta por 3/8, num andamento com indicação *Allegretto*. A peça inicia-se com o acompanhamento em colcheias, à qual se junta a melodia no c. 4 (Fig. 5.1). Desde logo se instala uma dicotomia no acompanhamento, que evidencia o intervalo de 1/2 tom, onde a mão esquerda alterna entre *dó-fá#/sol-dó* e *dó-fá natural/sol-si*.

7. Grupo Coral do Orfeão do Entroncamento - *Pastorinhas do Deserto* (Harmonização de Fernando Lopes Graça) (18/12/2012). Acedido em: <https://goo.gl/qdl1Gb>.

8 Esta foi a fonte para os nossos estudos, contudo Giacometti cita a fonte original: Natividade, M. V. (1917). O Povo da Minha Terra: Notas e Registos de Etnografia Alcobacense. In *Terra Portuguesa*, Ano II, n. 17-20. Lisboa: Anuario Commercial.



Fig. 5. Fandango.

Para alcançar a vivacidade e a leveza extrovertida que podemos associar à peça estabeleceu-se uma clara distinção entre o acompanhamento de colcheias em *staccato*, e a melodia cantada da mão direita. Para a mão direita poder brilhar e mostrar o carácter algo folião da melodia, a mão esquerda mantém-se estável e sóbria.



Fig. 5.1. Lopes-Graça: VMT (5º and.) - cc. 1 - 8.

06. Em Ourique do Alentejo, durante o São João

(Ourique do Alentejo - Baixo Alentejo)

Comentário FLG: Melodia de estilo velho / Ritos ancestrais hieratizados pela idiosincrasia especial do povo alentejano.

Melodia: não identificada.

Fonte: não identificada.

O título deste andamento refere-se à festa de São João que acontece essencialmente em várias localidades do Norte do país (nomeadamente no

Porto e em Braga) mas também em Ourique, no Alentejo. Como não foi possível identificar a canção original, detivemo-nos na peça de Lopes-Graça que contrasta grandemente com a natureza festiva e extrovertida associada aos festejos do São João. Pelo seu carácter geral, e por ser uma peça muito lenta, o ambiente deste andamento pode relacionar-se com o Cante Alentejano, um estilo musical característico do Alentejo que, em 2014, foi elevado à categoria de Património Cultural Imaterial da Humanidade⁹, à semelhança do que aconteceu com o Fado uns anos antes.

Num andamento muito lento (semínima = 44), o compositor dá o mote para a peça, começando por apresentar a melodia, constituída por três longas frases, à distância de 3 oitavas, nas duas mãos (Fig. 6). A partir do c. 9, assistimos à primeira harmonização da melodia, feita a quatro vezes: três vezes na mão direita, com base em acordes, e um baixo na mão esquerda.

Fig. 6. Lopes-Graça: VMT (6º and.) - cc. 1 - 14.

Algo transversal à música de Lopes-Graça, e bem visível nesta peça, é o facto de este usar recorrentemente o elemento argumentativo de dizer o mesmo por outras palavras no sentido de reforçar as suas ideias. Se isso poderia parecer, à partida, simples de executar por parte do intérprete, o facto de o compositor fazer ligeiras alterações ao discurso (por vezes quase

9. Cante Alentejano, polyphonic singing from Alentejo, southern Portugal (s.d.) Acedido em: <http://goo.gl/t6zNp7>.

imperceptíveis), acresce dificuldade na memorização da partitura. Atente-se, por exemplo, na relação entre os acordes da mão direita dos cc. 9 a 11 (Fig. 6) onde o compositor faz ligeiras alterações na voz interior.

07. Acampando no Marão

(Serra do Marão - Douro Litoral / Trás-os-Montes)

Comentário FLG: Simplicidade / Bonomia da gente rústica.

Melodia: *Ó Laranja, Ó Laranja!*

Fonte: Pereira (1957, p. 236).

Segundo Pereira (1957, p. 236), a canção original foi recolhida na Ribeirada (São João de Fontoura), que fica na zona da Serra do Marão. Este caso difere dos anteriores já que a adaptação de Lopes-Graça não segue de perto a melodia original (Fig. 7). A segunda parte da melodia original (depois da barra dupla) funciona apenas como elemento inspirador, já que a peça de Lopes-Graça difere a nível melódico e rítmico e da primeira parte, havendo apenas uma remissão ao nível do contorno melódico¹⁰.

Ó la - ran - ja ó la - ran - ja. Ó la
ran - ja. ó li - mão! - Ó la - mão! - Ó pai
quer. a mãe con - sen - te. A fi -
lha não diz que não. Ó pai
não..

Fig. 7. *Ó Laranja, Ó Laranja.*

10. Dadas as circunstâncias, admite-se a possibilidade de o compositor ter partido de uma outra transcrição da melodia.

O compositor inicia a peça com uma pequena introdução, um falso cânone, construído com base nas primeiras quatro notas da melodia (*sol, dó, mi, ré*). Alicerçada numa nota pedal *dó* na mão esquerda, a melodia (Fig. 7.1, c. 2, terceiro tempo) é apresentada na mão direita (no registo agudo) e na mão esquerda (no registo médio do piano, e à distância de uma 5ª perfeita + oitava). Apesar do compositor aludir à “simplicidade e bonomia da gente rústica”, nesta peça sobressai um carácter dançante e algo irrequieto.



Fig. 7.1. Lopes-Graça: *VMT* (7º and.) - cc. 1 - 5.

08. Em São Miguel d’Acha, durante as Trovoadas, Mulheres e Homens Cantam ao Bendito

(São Miguel d’Acha - Idanha-a-Nova - Beira Baixa)

Comentário FLG: Canção em diafonia / Antiga canção de exorcismo assimilada pelo catolicismo e regressando à sua primitiva função mágica.

Melodia: *Bendito «das trovoadas»*

Fonte: Lopes-Graça (1953a, p. 584).

No seu artigo “Uma Experiência de prospecção folclórica”, publicado em 1953 na Revista *Vértice* no ano em que começou a compor *Viagens na Minha Terra*, Lopes-Graça relata que presenciou a melodia original entoada antifonicamente por homens e mulheres.

Na Fig. 8 vemos a transcrição onde ressaltam dois aspectos: a diferenciação entre o que é cantado por mulheres e o que é cantado por homens e a clara divisão de cada uma das frases, pela colocação de *fermatas*, seguidas de um sinal de respiração. Na peça para piano o compositor mantém a indicação de compasso 3/8 (apesar de haver uma gralha na partitura, já que o compositor coloca 3/4 na mão esquerda – Fig. 8.1, c.1).

Op. 176 *Mulheres*

Ben-di-to e lou-va-do se-ja — O San-tis-si-mo

Homens

Sa-cra-men-to da Eu-ca-ri-s-ti-a. Fru-to do ven-tre sa-

gra-do — da Vir-gem fu-ris-si-ma San-ta Ma-ri-a.

Mulheres

Gló-ria se-ja a o Pa-i, — a o fi-lho,

Homens

Ao A-mor tam-bém, Três pes-so-as di-vi-nas,

— Se-ja a go-ra e sem-pre, sem-pre, A-men.

Fig. 8. Bendito «das trovadas».

Con moto (♩ = 160)

12 (u.c.)

cantu

Fig. 8.1. Lopes-Graça: VMT (8º and.) - cc. 1 - 17.

O material original é potenciado da seguinte forma: para referenciar a diversidade tímbrica, as frases atribuídas às mulheres apresentam-se na *clave de sol* e as frases atribuídas aos homens na *clave de fá* (Fig. 8.1, cc. 1 e 10). Enquanto

que na recolha original temos quatro frases sem indicações expressivas ou de dinâmica, a peça de Lopes-Graça é composta por oito frases que se vão adensando progressivamente em termos de textura e dinâmica. A letra da canção é de cariz religioso, e está construída como se tratasse de uma oração. O ambiente é por isso solene e o facto de se saber que na canção original existe a alternância entre vozes femininas e masculinas inspirou a criação de uma variação tímbrica nos diferentes registos do instrumento. A peça é construída num progressivo adensar em termos de textura e dinâmica e, à medida que a peça evolui, o compositor expande-a igualmente em termos de exploração dos registos extremos do piano.

09. Em Terras do Douro

(Localidade não especificada)

Comentário FLG: não há.

Melodia: não identificada.

Fonte: não identificada.

Sobre esta obra contamos apenas com a peça para piano, já que o compositor não deixou nenhum comentário sobre a mesma, nem foi possível encontrar a melodia original. Mesmo em termos de localização geográfica, o título *Em terras do Douro* não é uma grande pista já que são muitas as terras do [Rio] Douro. Este rio nasce em Espanha e desagua entre as cidades do Porto e Vila Nova de Gaia. Percorre cerca de 850 km e é nesse trajecto que se insere o Alto Douro Vinhateiro, uma região de produção de vinho que abrange vários concelhos¹¹.

Pelo seu carácter enérgico, com a indicação *Vivace*, esta peça tanto pode partir de uma canção como de uma dança rápida. A partir da melodia (Fig. 9, cc. 4 a 11), o compositor constrói a peça através de motivos extraídos dessa mesma melodia. A peça tem um carácter frenético e repetitivo, à semelhança do que acontece no 11º andamento deste ciclo, sobre o qual falaremos adiante.

11. Região classificada em 2011 pela Unesco, como Património da Humanidade. Alto Douro Wine Region (s.d.). Acedido em: <https://goo.gl/BXRSLU>.

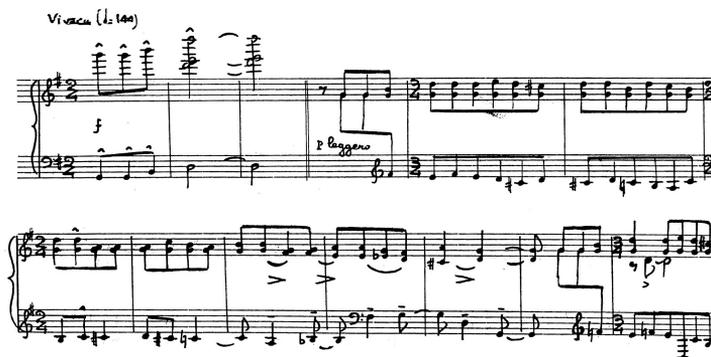


Fig. 9. Lopes-Graça: *VMT* (9º and.) - cc. 1 - 13.

10. Nas Faldas da Serra da Estrela

(Localidade não especificada)

Comentário FLG: não há.

Melodia: não identificada.

Fonte: não identificada.

Se no andamento anterior o compositor aludia às terras que circundam o Rio Douro (o segundo maior rio da Península Ibérica, já que o maior é o Rio Tejo), neste andamento refere as faldas (o sopé) da Serra da Estrela, a cadeia montanhosa com maior altitude em Portugal Continental. À semelhança do que aconteceu no andamento anterior, o título contém uma referência muito vasta, podendo referir-se a localidades dos municípios da Covilhã, Guarda, Gouveia, Manteigas, Seia ou Celorico da Beira.

Esta peça é um pouco enigmática, e destoa em termos do tratamento dado às melodias dos outros andamentos, mais uma razão para a pertinência de identificar a sua origem, o que ainda não foi possível. Com a referência *Andante com moto*, dinâmica *p* (*sempre sordino*), e a indicação *Con Ped.* (uma das poucas referências ao uso de pedal nesta peça), este andamento tem uma escrita um tanto hermética, mas que ao mesmo tempo explora as ressonâncias, pelo que pode remeter para a paisagem ampla, a vista desafogada e o ambiente bucólico da serra.

Fig. 10. Lopes-Graça: VMT (10º and.) - cc. 1 - 14.

11. Em Silves já não há moiras encantadas

(Silves - Faro - Algarve)

Comentário FLG: Envolve uma certa ironia (ó minha caninha verde) corridinho banal.

Melodia: *Cana Verde* (parcialmente)

Fonte: Tomás (1923, p. 213).

Este andamento contém referências portuguesas a vários níveis, desde o título aos comentários acrescentados pelo compositor na partitura. Refere-se à região do Algarve, especificamente à cidade de Silves que foi ocupada por Romanos, Visigodos e conquistada pelos Muçulmanos no século VIII, que lhe chamaram *Xelb* e a tornaram num grande pólo cultural e capital do reino do *Al-Gharb Al-Andalus*. É muito provável que o título deste andamento seja inspirado no livro *As Mouras Encantadas e Os Encantamentos do Algarve* (Oliveira, 1898) que contém, inclusivamente, um capítulo denominado *A moura de Silves*, onde o autor relata uma série de lendas em volta das mouras e dos mouros encantados. Sobre as moiras encantadas, e a temática do fantástico, Oliveira (1898) disse que: “A crença nas mouras encantadas data principalmente do século XIII, logo depois da conquista geral do Algarve, feita pelo quinto monarca português, época a que alguns cronistas atribuem certas visões milagrosas” (p. 221).

Alto

A cana verde, no mar a cana verde no mar do por esta redonda, anda à roda do
Suda esta para uascer, uida esta para uascer, uida esta para uascer, quem tra de ser
Hápor. Olhica-lê agora anda à roda do vápor; ora agora agora anda à roda do vápor
meu amor, Olhica-lê agora, quem tra de ser meu amor; ora agora agora quem tra de ser meu amor

Fig. 11. *Cana verde*.

Contrastante com o ambiente onírico que estas personagens sugerem, o compositor baseia o ritmo da sua peça no da canção *Cana verde* (Fig. 11), exemplo de *corridinho*, um tipo de canção e dança rápida do Algarve que implica um exigente ritmo com os pés. Uma vez que nesta peça a melodia não corresponde à melodia desta transcrição da canção *Cana verde*, surgem duas hipóteses: ou o compositor teria uma outra canção em mente (que não foi possível identificar) ou então adulterou a melodia da referida canção. A peça para piano, que possui a indicação *Giocoso*, começa em anacrusa, com uma introdução com a nota pedal *ré* em colcheias na mão direita e uma descida na mão esquerda baseada num pequeno motivo apresentado à distância de três meios tons (Fig. 11.1, cc. 1 a 4). À semelhança do que acontece em peças anteriores, este andamento é, por um lado, fragmentado e, por outro, repetitivo, sendo notório que aqui, uma vez mais, o compositor recorre à ideia de dizer o mesmo por outras palavras.

Giocoso (1:144)

non legato

Fig. 11.1. Lopes-Graça: *VMT* (11º and.) - cc. 1 - 6.

12. Cantando os Reis em Rezende

(Resende - Viseu - Beira Alta)

Comentário FLG: não há.

Melodia: *Ó da casa nobre gente*

Fonte: Pereira (1957, p. 354).

Cantando os Reis em Rezende, refere-se à tradição portuguesa de cantar os reis por volta do dia 6 de Janeiro, o Dia de Reis. No *Cancioneiro de Resende* a canção original é apelidada de *Ó da casa nobre gente* seguida da indicação (Reis), o que remete para a sua função de acompanhar as reizadas, cujo símbolo é o facto de algumas pessoas se juntarem um grupo para cantarem à porta das casas, uns dias após o Natal.

The image shows a musical score for the song "Ó da casa nobre gente". It consists of five staves of music. The first four staves are vocal lines with lyrics underneath. The fifth staff is a piano accompaniment. The lyrics are: "Ó da casa nobre gente, Scui-ta reis e ou-vi-reis - As por-tas do O-ri-en-te - São che-ga-dos os três Reis -". The music is in a simple, folk-like style with a clear melody and accompaniment.

Fig. 12. *Ó da casa nobre gente*.

Em termos de transcrição, atentando na melodia original (Fig. 12) e na melodia da peça de Lopes-Graça (Fig. 12.1, c. 3 com anacrusa), vemos que o compositor não segue exatamente o original:

- nem em termos de contorno melódico (contraria, por exemplo, a subida por graus conjuntos da melodia no primeiro compasso – fá, sol, lá, (sib) em colcheias – fazendo algo mais dramático, como a repetição da mesma nota – lá, lá, sol (sib) com o ritmo de colcheia com ponto, semicolcheia, colcheia);
- nem em termos rítmicos, já que, no sentido do que se referiu anteriormente, na maior parte dos casos em que na melodia havia duas colcheias, o compositor substitui por colcheia com ponto + semicolcheia, reforçando o dramatismo das notas repetidas na melodia;
- no tratamento da melodia, note-se que em vez de a apresentar a uma voz, seguida da melodia em terceiras (como no original), o compositor começa por privilegiar o intervalo de 5ª perfeita, seguindo-se o intervalo de 4ª perfeita na repetição (Fig. 12.1, c. 8 com anacrusa).

Fig. 12.1. Lopes-Graça: VMT (12º and.) - cc. 1 - 8.

13. Em Pegarinhos, uma velhinha canta uma antiga canção de roca

(Vila Real - Trás os Montes)

Comentário FLG: não há.

Melodia: não identificada.

Fonte: não identificada.

Alguns exemplos, como este, podem sugerir experiência vividas pelo compositor. Com o propósito de recolher *in loco* canções tradicionais, Lopes-Graça esteve em Pegarinhos, uma pequena freguesia do concelho de Vila Real em Trás-os-Montes, em 1953 (Weffort, 2006, p. 13), sendo possível que esta melodia tenha sido recolhida nessa altura.

A peça possui uma introdução de sete compassos (Fig. 13, c. 1 - 7) com a indicação *esitante; poco a poco arrivando ... al canto*: desta forma o andamento começa hesitante e imprevisível, com a repetição dos motivos tanto na mão direita como na mão esquerda que progressivamente vão tomando forma, dando origem à entrada da melodia (Fig. 13, c. 8 com anacrusa). A partir do c. 8 o discurso desenrola-se com base numa melodia (com nota pedal) na mão direita com acompanhamento em semicolcheias na mão esquerda.

Fig. 13. Lopes-Graça: VMT (13º and.) - cc. 1 - 12.

Esta peça remete para o acto de fiar – “reduzir a fio (matérias filamentosas)”¹² – o que pode ser feito recorrendo à roca manual, “instrumento protuberante em que se enrola a estriça que se quer fiar”¹³, ou à roca mecânica. Lopes-Graça mimetiza o carácter repetitivo do acto de fiar na sua peça ao construí-la com base num gesto maquinal de semicolcheias na mão esquerda. No título deste andamento encontramos ainda referência a uma das particularidades da Língua Portuguesa, “o mais célebre dos sufixos galegos e portugueses”, o *-inho* (Saraiva, 1982, p. 77). O historiador refere ainda que “as palavras sufixadas são muito frequentes e por vezes quase eclipsam a palavra normal. Na língua coloquial é muito mais frequente ouvir ‘velhinha’ e ‘velhota’ do que simplesmente ‘velha’” (p. 77), sendo o exemplo que este dá, o exemplo que encontramos no título deste andamento.

14. Na Citânia de Briteiros

(Guimarães, Braga – Minho)

Comentário FLG: não há.

Melodia: *Oh, Oh, Oh, pedra!* (Toada de Pedreiros)

Fonte: Gallop (1937, p. 200).

Na Citânia de Briteiros e Em Setúbal, comendo a bela laranja (17º andamento) remetem para dois cantos de trabalho recolhidos *in loco* pelo diplomata inglês Rodney Gallop (1937), que sobre esta peça, escreveu:

One day, close by Citânia de Briteiros, the pre-Roman settlement near Braga, I heard a song which itself might well have been pre-Roman. A new road was being built, and some laborers were moving a huge stone which must have weighed several tons. As they heaved and pulled they were encouraged by a self-appointed “shanty-man” who chanted a sort of invocation to the stone. (p. 200)

12. Fiar. (n.d.). Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Acedido em: <https://goo.gl/sujQLn>.

13. Roca. (n.d.). Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. Acedido em: <https://goo.gl/fmO3lM>.

Esta toada de pedreiros encontra-se igualmente referenciada no *Cancioneiro Popular Português* (Giacometti & Lopes-Graça, 1981, p. 146) que, por sua vez, nos levou a uma gravação desta melodia realizada em 1972 por Virgílio Pereira (Danielou, 2014).



Fig. 14. *Oh, Oh, Oh, pedra!*

Ao dramatismo da melodia original, bem presente na peça para piano, o compositor acrescenta um acompanhamento bem espaçado que pode remeter, à semelhança do que acontece no 10º andamento, para a imensidão das montanhas que circundam a Citânia de Briteiros, localizada no monte de São Romão, na freguesia de Salvador de Briteiros que, embora pertença ao concelho de Guimarães, se localiza muito perto do Santuário do Sameiro, em Braga. Num andamento *Lento*, com indicação misterioso, o compositor alicerça a peça no intervalo de 5ª perfeita, visível desde o c. 1 no acompanhamento da mão esquerda e na voz interior da mão direita (Fig. 14.1). Para desenvolver a peça, o compositor pega no último trecho da melodia (*mib, ré, dó* - Fig. 14.1, c. 6) e repete-o, modificando-o progressivamente, nos compassos seguintes, até ao começo da transição (c. 12).

The image shows a piano accompaniment score for a piece titled "Lento (Lento)". The tempo is marked "Lento (Lento)" and the mood is "misterioso". The score is written for piano and consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The first system starts with a piano dynamic marking "p" and a "misterioso" instruction. The second system ends with a "Poco" marking and a "molto" instruction. The music features a sparse, rhythmic accompaniment with some melodic lines in the right hand.

Fig. 14.1. Lopes-Graça: *VMT* (14º and.) - cc. 1 - 12.

A audição das vozes masculinas na entoação desta *Toada de Pedreiros* constitui um valioso testemunho da versão popular do fragmento melódico que deu origem a esta peça. Mais do que a existência de uma correspondência directa entre o canto e a peça para piano, a melodia ganhou uma dupla fiscalidade: por um lado o timbre das vozes masculinas que cantam para acompanhar o trabalho, por outro a remissão para o próprio trabalho, muito exigente fisicamente, tal como nos descreve Gallop nas linhas acima.

15. Em Monsanto da Beira, Apanhando a Margaça

(Monsanto/Monsanto da Beira - Idanha-a-Nova - Beira Interior/Beira Baixa)

Comentário FLG: Claridade, a aclaridade (sic) das canções de Monsanto.

Melodia: *A margaça* (Moda de Balhar)

Fonte: Viana (1947, s. p.).

Neste andamento somos levados a Monsanto, uma pequena aldeia que foi considerada *A aldeia mais portuguesa de Portugal* num concurso organizado em 1938 pelo Secretariado de Propaganda Nacional, durante a ditadura de Salazar. A melodia original chama-se simplesmente *Margaça*, que é uma planta da mesma família que a camomila. Na versão recolhida por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira entre 1960 e 1963¹⁴, disponibilizada online por Domingos Morais¹⁵, é possível ouvir uma versão desta peça acompanhada pelo adufe. Este tambor quadrado é um instrumento tradicional português, de origem árabe, tocado normalmente só por mulheres nas províncias da Beira e de Trás-os-Montes. Uma das tocadoras mais emblemáticas foi Catarina Chitas (1913 - 2003), pastora de Penha Garcia, filmada por Giacometti para o programa *O Povo que canta*. Na interpretação desta peça ao piano, a audição das recolhas revelou-se importante por nelas ouvirmos o adufe a dar a pulsação através da repetição do ritmo semínima / colcheia.

14. Morais, Domingos (s.d.). Nota preliminar. Acedido em: <https://goo.gl/qL6IDU>.

15. A margaça. Acedido em: <https://goo.gl/5bKh14>.

1 Andantino
Eu julga-va qu'a mar-ga-ça. Mas el' é u-uma má er-va. Mas
3 julga-va qu'a mar-ga-ça. E-ira mul-her dal-gum el' é u-uma má er-va. Mem os a-ni mais a
6 ho-mem e-ira mul-her dal-gum ho-mem co-mem nem os a-ni mais a co-mem

Fig. 15. A Margação.

Non troppo mosso (♩ = 80)

Fig. 15.1. Lopes-Graça: VMT (15º and.) - cc. 1 - 9.

Em termos rítmicos, encontrou-se um outro elemento relevante: se compararmos a recolha presente na Fig. 15 com as gravações disponíveis, vemos que o ritmo dos cc. 2, 4, 6 e 8 (Fig. 15, caixa a tracejado) é diferente. Na gravação, o ritmo destes compassos consiste em três semínimas que cria um interessante momento de subdivisão ternária (oposto à subdivisão binária da canção). Este ritmo é provavelmente o mais usual para os compassos referidos, já que é seguido igualmente numa gravação de 2012 do grupo Modas e Adufes¹⁶. Como já foi referido, sabe-se que Giacometti gravou esta canção mas não sabemos se Lopes-Graça a ouviu. O que é certo

16. Modas e Adufes (16.08.12). *A Margação*. Acedido em: <https://goo.gl/12cqOJ>.

é que o compositor usa o ritmo sincopado, presente na transcrição a que tivemos acesso, mas à partida pouco usado na tradição popular.

16. Na Ria de Aveiro

(Aveiro - Baixo Vouga - Beira Litoral)

Comentário FLG: não há.

Melodia: *Canoa*

Fonte: Tomás (1934, p. 85).

No título da transcrição para piano, Lopes-Graça desvenda a origem desta peça, já que a mesma foi recolhida por Tomás (1934) na cidade de Aveiro (segundo indicação na fonte). Há ainda uma certa ironia no que concerne esta peça: uma vez que Aveiro é muitas vezes apelidada *A Veneza Portuguesa*, Lopes-Graça indica na partitura *Tempo di Barcarola*, sendo que a barcarola, antes de se afirmar como um género musical no seio da música clássica (com obras emblemáticas como a *Barcarola* de Chopin), era um estilo de música popular cantada pelos gondoleiros de Veneza. Note-se ainda que os barcos característicos de Aveiro se chamam moliceiros, cuja forma remete para as gôndolas venezianas.

Este andamento é um dos mais singelos deste ciclo, já que a transcrição é muito próxima da melodia original. A peça para piano começa com uma introdução onde a mão esquerda estabelece o *ostinato* rítmico da peça – semínima, colcheia, semínima, colcheia – evidenciando a relação V - I (*sol - dó*), igualmente presente na mão direita.



Ma-ri-a, a Ca-nô-a vi-tou, Maria a Canô-a vi-tou e da ri-ca de-nô-la ri-
rô nas sol-tas que deu nas ou-das do mar. Ai ô-lé, ri-ca a canô-... a Flou-tun à noite e do-ou
ai ô lé de-sô-la ri-... rar.
um carro, lá pi-ô-lados de S. Mateus, O me-ri-na eu sou-me a sul-ora, Meu amor a de-us a de-us

Fig. 16. *A Canôa*.

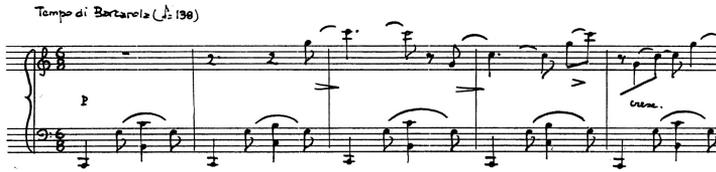


Fig. 16.1. Lopes-Graça: VMT (16ª and.) - cc. 1 - 5.

Talvez no seguimento da sugestão do título da canção original e do título deste andamento, sente-se qualquer coisa de aquosa nesta peça, quase como se a textura nunca se definisse bem.

17. Em Setúbal, Comendo a Bela Laranja

(Setúbal - Estremadura)

Comentário FLG: Baseado num pregão usado para vender laranjas.

Melodia: [sem título] (pregão usado para vender laranjas)

Fonte: Gallop (1937, p. 200).

O título desta peça alude à doce laranja de Setúbal, cujos vastos laranjais foram desaparecendo ao longo dos anos. A propósito da sua passagem por Portugal, Gallop (1937) referiu que algumas canções, como é o caso, não se tratam bem de canções por possuírem apenas o material a cru de quem são feitas as canções. E acrescenta:

A curious transition from these rudimentary snatches to the simplest folk-songs is to be found in the *pregões* (cries) with which the street vendors of Lisbon hawk their fish, fruit, vegetables and even lottery tickets. If many of these are no more than raucous cries, or a recitative on two notes, others, within their limited register, are little gems of song, such as the cry of a seller of settable oranges who passed my house every day. (p. 200)

Talvez por ser difícil a compreensão da língua, Rodney Gallop não atribui uma letra a este pregão, pelo que não se sabe se haveria palavras associadas a esta melodia (Fig. 17).



Fig. 17. [sem título] (pregão usado para vender laranjas).

Lopes-Graça cria uma peça pungente em forma de cânone nas duas mãos que respeita muito de perto a simples melodia original escrita em *Lá* menor, acrescentando na mão direita uma voz interior construída em volta da nota *mi* (V grau) da qual resulta uma nota 1/2 tom acima (*fá*) e 1/2 tom abaixo (*ré#*), dando origem à alternância de intervalos de 2ª menor e 2ª maior (Fig. 17.1, c. 1). O compositor duplica ainda a duração da nota longa da mão direita (Fig. 17.1, cc. 4 e 5) de forma a fazer o jogo I - V - I - V na mão esquerda.



Fig. 17.1. Lopes-Graça: VMT (17º and.) - cc. 1 - 6.

18. Em Vinhais, Escutando um Velho Romance

(Vinhais - Bragança - Trás-os-Montes)

Comentário FLG: não há.

Melodia: *Dona Filomena*

Fonte: Schindler (1941, s. p.) (1).

Giacometti & Lopes-Graça (1981, p. 180)(2).

“Ao Romance novelesco de *D. Filomena* são indiferentemente atribuídos os nomes de *D. Francisquinha*, *Branca-Linda* e *Cara Linda*”

(Giacometti, 1981, p. 320). Trata-se de uma canção bastante disseminada na tradição popular portuguesa, dos tempos antigos aos dias de hoje, daí que tenha sido recolhida e anotada na passagem por Portugal de K. Schindler, compositor e maestro americano de ascendência alemã (Fig. 18). A canção foi também recolhida recentemente em Caçarelhos (Vimioso) por Tiago Pereira, a propósito do projeto *A Música Portuguesa a Gostar dela Própria*¹⁷. O próprio Giacometti recolheu-a em Tuiselo em 1960, ficando a sua transcrição a cargo de Lopes-Graça (Fig. 18.1). Para além disso, a canção consta na compilação discográfica *Música Regional Portuguesa* (Giacometti, 2008, disco 3). Encontrou-se ainda um outro registo sonoro da melodia, num disco incluído na publicação de Caufriez (1998) que visitou Portugal em 1983, altura em que recolheu duas versões desta melodia em Tuiselo e Vila Meã, transcritas no seu livro de acordo com a *Notation de la musique folklorique* (Unesco, 1952, p. 185, pp. 255 - 256). Dado que pela sua característica popular, a canção vai tendo variações consoante a zona onde é recolhida e a pessoa que a canta, não podemos dizer que há uma versão definitiva da música. Talvez por isso o compositor tenha optado por fazer uma versão para piano que não segue a recolha que transcreveu para o *Cancioneiro Popular Português*.



Fig. 18. *Dona Filomena* (Romance).

17. Pereira, T. (27.12.2014). Tiago Pereira & Adélia Garcia - D. Filomena. Acedido em: <https://goo.gl/iDp2JZ>.

♩ = 92

132

'Stan-do Do-na Fi-lo-me-na, 'stan-do Do-na

Fi-lo-me-na no seu bal-cão as-sen-ta-da, no seu bal-cão

as-sen-ta-da, cum pen-te d'ou-ro na

mão, cum pen-te d'ou-ro na mão, seu ca-

-be-lo pen-te-a-va, seu ca-be-lo pen-te-a-(va).

Fig. 18.1. 'Stando D. Filomena.

A audição dos exemplos acima referidos tornou-se essencial na interpretação da peça, pela dimensão humana e expressiva associada à melodia cantada por uma voz feminina. Tal como acontece em termos rítmicos e melódicos, a letra desta canção varia conforme as recolhias. A canção relata uma questão passional, trocando um pouco dos dramas familiares associados ao contexto rural. Nas versões cantadas, cada verso é repetido, o que enfatiza cada uma das frases. À semelhança do que acontece no 15º andamento, na interpretação desta peça, julgámos pertinente associar à execução da melodia a entoação interna da letra da canção. Para a interpretação desta peça centrámo-nos na primeira parte da letra da recolha de Giacometti & Lopes-Graça (1981):

'Stando Dona Filomena / no seu balcão assentada, / cum pente d'ouro na mão / seu cabelo penteava. / Passou ali um soldado, / logo lhe arroxou a mão. / - Agora, agora, soldado, / é agora ocasião, / meu marido foi à caça, / lá prós lados d'Aragão. / Se quiseres que ele cá não volte, / Roga-lhe uma maldição: / Os corvos lhe comam os olhos / E a raiz do coração. (p. 181)

19. Os Adufes Troam na Romaria da Senhora da Póvoa de Val-de-Lobo

(Póvoa de Vale-de-Lobo - Monsanto da Beira)

Comentário FLG: Romarias da Beira Baixa / adufes / hexacórdio modal a provar a vestutez da canção.

Melodia: *Senhora da Póvoa*

Fonte: Gallop (1937, p. 201).

Esta peça baseia-se num Canto de Romeiros chamado *Senhora da Póvoa*, que dá nome ao Mosteiro e à Peregrinação que acontece em Vale de Lobo. Giacometti (1981) sintetiza o contexto desta canção:

A Capela de Nossa Senhora da Póvoa (fins do século XVIII) está situada nas proximidades da freguesia de Vale de Lobo e dista cerca de 12 quilómetros de Penamacor. A romaria realiza-se no domingo, na segunda e terça-feira do Espírito Santo (Pentecostes) e pode ser considerada como uma das mais afamadas de toda a Beira Baixa. (p. 310)

E acrescenta as impressões de Gallop: "Da pequena capela não se avista construção humana, a não ser as rudes cabanas de pedra bruta, feitas para, uma vez por ano, albergar os vendilhões, na ocasião em que a Nossa Senhora é acordada do seu sono, ao som dos cantares e estrondo dos foguetes tradicionais" (Giacometti, 1981, p. 310).

Para além da recolha de Gallop (Fig. 19) existe igualmente uma transcrição no *Cancioneiro Popular Português* (Giacometti & Lopes-Graça, 1981, p. 82), estando igualmente disponíveis duas variantes desta canção na compilação *Música Regional Portuguesa* (Giacometti, 2008, discos 1 e 4). O livro de Weffort (2006, pp. 218 - 219) contém duas variações desta canção. Por fim, e ainda que possua um ritmo diferente, a melodia corresponde à de *Vós chamais-me moreninha* (Giacometti, 1981, pp. 139 - 140). E isto vem de encontro ao que diz Gallop (1937):

So elementary are the tunes of some Portuguese songs that they may well have been evolved from primitive occupational

chants without the intervention of any outside influence. Such a one is the song of the pilgrims to Nossa Senhora da Póvoa in Beira Baixa, of which the innumerable variants are all variations of one embryonic musical formula. (p. 201)

Nas gravações, a canção começa com o som dos adufes tocados vigorosamente por um grupo de mulheres, cujas vozes aparecem posteriormente. Torna-se claro desde o início que na peça para piano os adufes correspondem ao acompanhamento da mão esquerda e as vozes à melodia da mão direita (Fig. 19.1). Ao contrário das duas recolhas, nesta peça a melodia aparece inicialmente em modo menor.

Allegretto

Se - nho - ra da Pó - voa Nos - sa Se - nho - ra da

Pó - voa Bem me po - deis per - do -

a - ri Bem me po - deis per - do -

a - ri

Fig. 19. *Senhora da Póvoa*.

A partitura usada neste trabalho (e no estudo da peça) é a versão final da partitura, uma versão manuscrita da autoria do compositor e depositada no Museu da Música Portuguesa (Lopes-Graça, 1954a).

Non troppo mosso (♩ = 176)

pp *lento*

Fig. 19.1. Lopes-Graça: VMT (19^o and.) - cc. 1 - 14.

Nesta partitura, a indicação metronómica deste andamento (Fig. 19.1, c. 1) induz o pianista em erro já que parece ser semínima = 176. Ao consultar-se o primeiro manuscrito da partitura, também depositado no MMP e referenciado por Cascudo (2010) no seu trabalho, foi possível perceber que tal indicação se trata de uma gralha. Neste documento a indicação é semínima = 116, o que se parece coadunar com a organização do discurso musical desta peça.

Conclusão

Neste artigo apresentou-se uma versão reduzida do trabalho elaborado na tese de doutoramento “Estudos interpretativos sobre música portuguesa contemporânea para piano: O caso particular da música evocativa de elementos culturais portugueses”¹⁸, defendida pela autora em 2017 na Universidade de Évora. Nessa tese foram abordadas dez obras para piano que remetem para diferentes abordagens e aspectos relacionados com a cultura portuguesa.

18. Acedido em: <http://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/21018>.

No que diz respeito à obra *Viagens na Minha Terra* de Fernando Lopes-Graça, o confronto entre o material original - com o qual se contactou tanto em livros como em gravações - e a nova peça, traduziu-se numa interpretação construída com base em especificidades tímbricas, dinâmicas e de articulação encontradas nas peças que deram origem ao ciclo para piano. Apesar de ser uma peça alicerçada num pragmatismo algo rude, característico da escrita de Lopes-Graça, foi possível encontrar espaço para uma interpretação que teve factores externos em conta sem desvirtuar - assim o cremos - as indicações deixadas pelo compositor na sua partitura. No âmbito desta peça, pretendemos continuar a investigação de forma a identificar a totalidade das melodias-base de cada andamento e, terminado esse processo, pensar numa edição da partitura em colaboração com o Museu da Música Portuguesa que contemple essa informação. Há ainda outra hipótese de trabalho: dado que a peça foi originalmente escrita para piano, no decorrer deste estudo, o foco foi a partitura original e a sua relação com as fontes tradicionais. Mas seria interessante realizar um estudo comparativo entre a partitura de piano e a partitura orquestral com base numa estrutura tripartida: as melodias tradicionais foram transformadas numa peça para piano que por sua vez esteve na origem de uma peça orquestral (resultado da fusão dos dois elementos anteriores). A isto acresce o facto de a peça orquestral ter sido composta doze anos após a estreia da versão para piano de *Viagens na Minha Terra*, o que certamente revelará aspectos de maturidade musical e emocional do compositor.

Referências bibliográficas

- Carmo, C. I. do (2008). *Senhor da Serra, ano 1945*. ACT 16 - Escrever a Vida. Verdade e Ficção. Prior Velho: Campo das Letras. Acedido em: <http://sapientia.ualg.pt/bitstream/10400.1/5830/1/SenhorSerra.pdf>.
- Cascudo, T. (1999). Brasil como espelho, Brasil como argumento, Brasil como tópico: as relações de Fernando Lopes-Graça com a cultura portuguesa. (António Bispo, ed.). *Actas do Congresso Brasil-Europa 500 anos: música e visões*. Colónia: Academia Brasil-Europa, 258 - 272.
- _____. (2010). *A tradição musical como problema na obra de Fernando Lopes-Graça. Um estudo no contexto português*. Sevilla: Editorial Doble J.
- _____. (2010a). *Música e identidade na obra de Fernando Lopes-Graça: uma abordagem entre a história e a crítica. Outros combates pela história*. Coimbra:

Imprensa da Universidade de Coimbra.

- Castagna, P. (2003). *A Modinha e o Lundu nos séculos XVIII e XIX*. (Sebenta do Curso de História da Música Brasileira). São Paulo: IA/Unesp. Acedido em: <https://goo.gl/kGhK0C>.
- Castanheira, G. (2009). *Fernando Lopes-Graça*. Documentário. Lisboa: RTP2.
- Caufriez, A. (1998). *Romances du Trás-os-Montes (Portugal)*. Paris: Fondation C. Gulbenkian (Centre Culturel Portugais).
- Danielou, A. (ed.). (2014). *Portugal: Portuguese Traditional Music* (UNESCO Collection from Smithsonian Folkways) [CD]. Paris: Unesco.
- Dias, J. (1990). *Estudos de Antropologia* (v. I). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Domingues, A. (2011). Destruição, Registos do Trauma da perda do Portugal Rural. *Revista Punkto*, 2. Acedido em: <http://www.revistapunkto.com/2011/07/destruicao-registos-do-trauma-da-perda.html>
- Gallop, R. (1937). *Portugal, a book of folkways*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giacometti, M. (recolha). (1968). *Cantos Tradicionais do Distrito de Évora* (vinil). Lisboa: Arquivos Sonoros Portugueses.
- Giacometti, M. & Lopes-Graça, F. (recolha). (2008). *Música Regional Portuguesa* [coleção de seis CDs]. Paços de Brandão: Numérica.
- _____. (1981). *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Giacometti, M. (1971). O Povo que canta. *Filmografia Michel Giacometti* [Coleção de dez DVDs]. Lisboa: Tradisom (2010).
- Lopes-Graça, F. (1943). *Criação e crítica na música portuguesa*. Conferência proferida no Conservatório de Música do Porto [em MPP I, 13-33].
- _____. (1953). *A canção popular Portuguesa*. Lisboa: Europa-América.
- _____. (1953a). Uma Experiência de prospecção folclórica. *Vértice Revista de Arte e Cultura*, XIII (122), 577- 588.
- _____. (1954). *Viagens na Minha Terra* (versão final). LG 133, 340 (versão papel vegetal). Monte Estoril: Museu da Música Portuguesa.
- _____. (1954a). *Viagens na Minha Terra* (1º manuscrito). LG 133, 341. (Carimbado pela Sacém - Sociedade de Autores Francesa). Monte Estoril: Museu da Música Portuguesa.
- _____. (1955). A música portuguesa nas suas relações com a cultura nacional. *Vértice Revista de Arte e Cultura*, 137, 57 - 65.
- _____. (1973). *Disto e Daquilo*. Lisboa: Cosmos.
- _____. (1989). *A música portuguesa e os seus problemas* (v. I). Lisboa: Editorial Caminho.
- Maia, P. J. (ed.) (2010). *Fernando Lopes-Graça*. Porto: Edições Atelier de Composição.
- Martins, J. E. (2004). *Viagens na Minha Terra* [CD]. Lisboa: Portugaler.

- _____ (2011). *Impressões sobre a Música Portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Mattoso, J. (2008). *A Identidade Nacional*. Lisboa: Gradiva.
- Nery, R. V. (2005). *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público, Corda Seca.
- Neves, C. (1920). *O divino Senhor da Serra*. Coimbra: Gráfica Conimbricense. Acedido em: <https://archive.org/details/odivinosenhordas00neve>.
- Oliveira, F. X. d' A. (1898). *As mouras encantadas e os encantamentos no Algarve: com algumas notas elucidativas*. Tavira: Typographia Burochrica. Acedido em: <https://archive.org/details/asmourasencantad00olivuoft>.
- _____ (1905). *Romanceiro e cancionero do Algarve: Lição de Loulé*. Porto: Vapor.
- Pereira, V. (1957). *Cancioneiro de Resende*. Porto: Edição da Junta de Província do Douro Litoral.
- Ribeiro, O. (2011). *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Lisboa: Letra Livre.
- Sampaio, G. (1986). *Cancioneiro Minhoto*. Braga: Editora Correio do Minho.
- Saraiva, (1982). *A Cultura em Portugal - Teoria e História*. v. 1. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Schindler, K. (1941). *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute.
- Silva, L. C. da (2000). *Ser Português - Ensaio de Cultura Portuguesa*. Braga: Universidade do Minho / CEH.
- Silva, R. P. da S. (ed.) (2009). *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho.
- Telles, A. (2015). Dialogues intercontinentaux: Trois compositeurs portugais au Brésil (Fernando Lopes-Graça, Jorge Peixinho et João Pedro Oliveira) In Z. Cheke. *Rythmes Brésiliens. Musiques, philosophie, histoire, société*. Paris: L'Harmattan, 303-318.
- Tomás, P. F. (1913). *Velhas canções e romances populares portuguesas*. Coimbra: França Amado Editor. Acedido em: <https://archive.org/stream/velhascancoeser00arrogoog>.
- _____ (1934). *Canções Portuguesas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Torga, M. (1980). *Portugal*. Coimbra: Gráfica de Coimbra.
- Viana, E. S. (1947). *Cancioneiro Monsantino*. Lisboa: Edições SNI.
- Vieira de Carvalho, M. (1989). *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- _____ (2006). *Pensar a Música, Mudar o Mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras.
- _____ (2012). Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de 'povo' na música tradicional. *Nova Síntese*, 7, Lisboa, Edições Colibri, 157 - 166.
- _____ (2012). Politics of Identity and Counter-Hegemony: Lopes-Graça and the

Concept of “National Music”. *Music & Politics* 6, (1). Acedido em: <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0006.104>.

Weffort, A. B. (ed.) (2006). *A Canção Popular Portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Editorial Caminho.

Mozart e La Confidence: a História por detrás das *Variações* mais Célebres de todos os Tempos

Luís Pipa

Introdução

No contexto de um congresso com o título Encontro Internacional de Geografias Culturais da Música, as variações para piano de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) sobre o tema *Ah! Vous dirai-je, maman* (K. 265) parecem constituir um casamento perfeito. Por um lado, Mozart foi seguramente um dos músicos mais viajados do seu tempo, e o seu legado musical reflecte inevitavelmente a vivência que foi colhendo nos diversos locais por onde passou. Por outro, o tema que usou para estas suas variações universalizou-se de uma forma de tal modo exponencial, ultrapassando fronteiras, continentes e culturas, que a sua origem acabou por se ir diluindo ao longo dos tempos.

Mozart, o itinerante

As viagens de Wolfgang começaram muito cedo na sua infância. Ciente do génio precoce dos seus filhos (a irmã de Mozart, Maria Anna, mais conhecida por *Nannerl*, quatro anos e meio anos velha, possuía igualmente excepcionais dotes musicais), Leopold Mozart, violinista, compositor, e

vice mestre-capela da corte do príncipe-arcebispo Sigismund Christoph von Schrattenbach em Salzburgo, levou-os numa viagem pela europa que duraria cerca de três anos e meio, de 1762 a 1766, tendo o pequeno Mozart apenas seis anos quando esta se iniciou. Os numerosos locais por onde passou incluíram uma primeira estada em Paris, onde os Mozart chegaram no dia 18 de novembro de 1763 e onde acabariam por ficar durante um período de cinco meses. Otto Erich Deutsch regista no seu livro *Mozart - A documentary biography* as impressões de Friedrich Melchior von Grimm, um jornalista e crítico da época que, a 1 de dezembro desse mesmo ano, descrevia *Nannerl* como uma brilhante cravista, tocando as mais longas e difíceis peças com uma precisão notável, e o seu irmão, que ainda não tinha completado sete anos, como sendo um fenómeno tão extraordinário que tinha mesmo dificuldade em acreditar no que os seus olhos viam e os seus ouvidos escutavam. Grimm relatava, assombrado, como Wolfgang conseguia as mais inacreditáveis proezas com as suas pequenas mãos, desde a execução de peças excepcionalmente difíceis à improvisação no cravo durante mais de uma hora, passando por tocar com um lenço a esconder as mãos sem perder a precisão, e ainda acompanhar uma cantora, criando de ouvido e no momento uma harmonia para uma canção que nunca tinha ouvido (Deutsch, 1965, pp. 26 - 27).

Entre 1769 e 1772 faz três longas viagens à Itália, apenas com a companhia do seu pai, que procura denodadamente garantir a fama e o reconhecimento de Wolfgang, levando-o aos mais importantes centros de um país com grandes tradições musicais. Mozart faria entre 1777 e 1779 a sua última grande viagem, que o levaria, após passagens bem-sucedidas nas cidades alemãs de Munique, Augsburg e Manheim, a uma estada de seis meses em Paris, cidade em que assistiria à morte de sua mãe, que o tinha desta vez acompanhado. No total das suas viagens, Mozart terá visitado mais de dez países e para cima de duzentas localidades, entre grandes cidades e povoações de menor dimensão (European Mozart Ways, s.d.), a maior parte durante a sua infância e juventude, antes de se estabelecer de uma forma mais ou menos permanente em Viena a partir de 1781, aos vinte e cinco anos de idade.



Fig. 1. Portrait de Wolfgang Amadeus Mozart (Salzbourg, 1756-Vienne, 1791) jouant à Paris avec son père Jean-Georg-Léopold et sa sœur Maria-Anna (1763). (Carmontelle, 2018)

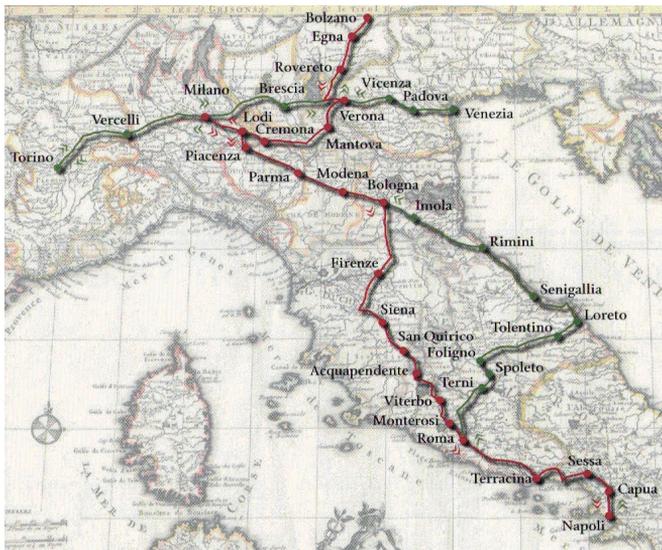


Fig. 2. Primeira viagem de Wolfgang à Itália. (A. Basso In Eisen *et al*, 2011, p. 103).

A segunda viagem de Mozart a Paris é a que mais interessa para o contexto desta narrativa, uma vez que, com quase toda a certeza, as variações K. 265 terão sido escritas nesta cidade¹. No entanto, a chegada do compositor a Paris não foi fácil. Numa carta a seu pai datada de 1 de Maio de 1778, pouco mais de um mês depois de ter chegado à capital francesa, Mozart, então com vinte e dois anos, conta que tocou metade das “variações Fisher”² na casa de uma Duquesa de nome Chabot com as mãos geladas, num péssimo piano, e para um “conjunto de cadeiras, mesas e paredes”, enquanto a mesma Duquesa e um grupo de convidados punham a conversa em dia, sem lhe prestar qualquer atenção (Mersmann, 1972, p. 97).

A correspondência entre Mozart e o seu pai é bem ilustrativa, por um lado, das dificuldades que Wolfgang passou, não apenas durante aquele período parisiense, mas um pouco por toda a sua existência, com desconsiderações do género acima relatado, invejas e rivalidades de alguns colegas músicos e, quase sempre, muitas dificuldades económicas. A preocupação de Leopold com o sucesso e a sobrevivência económica do filho, a quem procurava refrear impulsos de alguma rebeldia que pudessem por em causa o seu relacionamento com potenciais benfeitores, é também uma presença constante nessa frequente e riquíssima troca epistolar. De facto, o experiente músico, conhecedor do génio ímpar do seu filho e da sua vontade em compor trabalhos em larga escala como sinfonias e óperas, fazia-lhe ver, numa carta datada de 11 de maio, poucos dias depois do relato do sucedido em casa da duquesa, a necessidade de compor coisas populares e suficientemente simples para serem publicadas, de forma a que amadores as pudessem tocar (Mersmann, 1972, p. 101), não hesitando em evocar Bach a esse propósito – neste caso, seguramente, Johann Christian, filho do grande Johann Sebastian, que Wolfgang tinha conhecido em Londres com a idade de oito anos e com quem tinha estudado composição durante cinco meses. De facto, numa carta datada de 13 de Agosto de 1778, com Wolfgang

1. Diz-se “terão sido escritas” porque, apesar de as principais fontes apontarem para que as variações devessem ter sido escritas em Paris, não existe aparentemente documentação inequívoca que comprove a data exata de composição. Contudo, assumiremos, uma vez que tudo aponta isso, que as variações foram efectivamente compostas durante o período em que Mozart esteve na capital francesa.

2. Doze variações sobre um minueto de Joh. Chr. Fischer, K. 179, compostas em Salzburgo em 1774.

ainda em Paris, Leopold aconselhava mais uma vez o filho a escrever algo “curto, fácil e popular” dizendo-lhe para não pensar que com isso se estaria a rebaixar, dando então o exemplo de Bach, que não teria senão publicado em Londres mais do que esse tipo de “bagatelas”, sendo que uma bagatela poderia ser excelente se realizada de uma forma natural, fluente, com uma escrita fácil, e composta com eficiência (Mersmann, 1972, p 120).

Quem sabe se, por estas e outro tipo de insistências similares, Mozart não terá mesmo ido à procura de algo simples, apanhando uma melodia soprada numa qualquer esquina da cidade, ou folheando um qualquer cancionero popular da época, encontrando nessa página 75 do segundo volume de um *Recueil de Romances*, o tal tema que pudesse vir a satisfazer as demandas recorrentes do seu pai e finalmente realizar a tal obra curta, fácil e popular, que seria a receita mágica do seu sucesso, pelo menos o financeiro, ainda que apenas por um tempo limitado.



Fig. 3. Contracapa de *Recueil de Romances* (1774).

La Confidence

A melodia que deu origem às variações é simples; intitulada *La Confidence*, tendo por baixo em itálico o subtítulo *Naive*, acompanha as palavras de uma jovem que confessa à sua mãe a causa do seu tormento desde que se apaixonou por um jovem de nome Clitandre. O carácter naive da letra espelha-se na estrutura melódica descomplicada e no ritmo simples, alternando semínimas com colcheias e mínimas, de acordo com a estrutura silábica das palavras. No entanto, comparando a melodia original com a que Mozart usou para o tema das suas variações, verifica-se que este ainda a conseguiu simplificar algo mais. Escrita originalmente em sol maior, a melodia foi transposta para dó maior e o seu ritmo apenas contempla semínimas onde antes havia também colcheias. As notas foram simplificadas, abdicando da subida ornamental até à tónica através do sétimo grau (ver 3º e 4º tempos do primeiro compasso completo da melodia original), mantendo-se o âmbito melódico nos limites de um intervalo de sexta. Mozart muda também o compasso: em vez do sentido anacrúsico da frase em compasso quaternário, é assumido um compasso binário, possivelmente para refrear o andamento, dando-lhe um sentido mais instrumental, caracterizado também pela introdução de um trilo no final.



Fig. 4. Tema, compassos 1-8 (*Neue Mozart Ausgabe*).

A disseminação do tema foi exponencial. Muitas canções socorreram-se da melodia com letras em diversas línguas adaptadas para o universo infantil e vários compositores de nomeada utilizaram o tema nas suas composições. De *Twinkle Twinkle Little Star* a *Três Galinhas a Cantar*; da

canção do alfabeto em inglês ao tema para iniciantes de violino do método inventado pelo japonês Shinichi Suzuki; das *Variations on a Nursery Song*, op. 25, para piano e orquestra de Ernst non Donhany à *Album leaf* para piano sobre *Ah! Vous dirai-je, maman*, S.163b, de Franz Liszt, todas as canções e obras instrumentais acima mencionadas, e as muitas outras que, como se disse, foram surgindo e que seria aqui fastidioso elencar, usam a estrutura do tema da versão de Mozart e não a da melodia original. O que ressalta, logo, desta constatação, é que o tema melódico de *La Confidence* ou, como foi designado por Mozart e assim disseminado *Ah! Vous dirai-je, maman*, tomou asas e voou, não directamente através do seu (aliás, desconhecido) autor, mas sim, graças à utilização que dele fez o compositor de Salzburgo nas suas variações para piano.

(75)

LA CONFIDENCE
NAIVE.



Ah! vous di- rai - je, ma-
man, Ce qui cau - se mon tour-
ment ? De - puis que j'ai vu Sil-
van - dre Me re - gar - der d'un air
tendre, Mon cœur dit à chaque inf-
tant : Peut - on vi - vre sans a - mant ?

(76)

L'autre jour, dans un bosquet ;
De fleurs il fit un bouquet ;
Il en para ma houlette
Me disant : Belle brunette,
Flore est moins belle que toi ;
L'Amour moins tendre que moi.

Je rougis, & par malheur
Un soupir trahit mon cœur ;
Le cruel, avec adresse,
Profita de ma foiblesse ;
Hélas, maman, un faux pas
Me fit tomber dans ses bras.

Je n'avois, pour tout soutien ;
Que ma houlette & mon chien ;
L'Amour voulant ma défaite,
Ecarta chien & houlette :
Ah ! qu'on goûte de douceur
Quand l'Amour prend soin d'un cœur.

Fig. 5. *La Confidence naive*. (*Recueil de Romances*, 1774, v. II, pp. 75 - 76).

Ah! Mãe, vou-te contar,
O que causa o meu tormento?
Desde que vi o Clitandre,
Olhar para mim com um ar terno;
O meu coração diz a todo momento:
“Podemos viver sem um amante? “

Eu coro e infelizmente
Um suspiro trai meu coração.
A resistência com maestria,
Aproveitou-se da minha fraqueza:
Ai mãe! um passo em falso
Fez-me cair nos seus braços.

No outro dia, num bosque,
Das flores ele fez um ramo;
Enfeitou o meu cajado
Dizendo: “Bela morena,
A flora é menos bonita do que tu;
O amor menos terno do que eu.

Eu não tinha mais apoio
D que minha o meu cajado e meu cão.
O amor, querendo a minha derrota,
Rechaçou cão e cajado;
Ah! Como provamos a doçura,
Quando o amor toma conta
de um coração!

Tradução livre do original pelo autor.

As Variações

Quando se pensa na enorme quantidade de obras de grande dimensão que, ao longo da sua curta vida de 35 anos, o precoce, genial e prolífico Wolfgang Amadeus escreveu, entre sinfonias, óperas, concertos para diferentes instrumentos solistas, música de câmara, num total de mais de seiscentos opus, os conselhos de Leopold, insistindo na escrita de música breve e acessível, poderão parecer quase frivolidades, à luz do monumental conjunto da sua obra que hoje se conhece. Fica-se com a ideia de que o jovem acabou por nunca acatar verdadeiramente estes conselhos, ou então, aquilo que pensaria poder vir a ser simples, acabava por se tornar sempre numa obra-prima, e sempre com a complexidade inerente às obras de génio, por muito despojadas que as desejasse realizar.

No que respeita às composições para piano, estas são, de um modo geral, de apreciável dimensão, destacando-se naturalmente as suas dezoito sonatas, obras de inspiração absoluta e um marco na história do repertório para o instrumento.

Destaca-se ainda um conjunto apreciável de variações, cujo número total diverge de acordo com as fontes. Há, no entanto, quinze que são consensuais na maioria das edições, aparecendo mais duas ou três que figuram, algumas com o estatuto de apêndices, noutras edições, tal como acontece na Edição Henle. Para além destas, existem alguns andamentos das dezoito sonatas escritos em forma de tema e variações, o que adensa ainda o seu número total.

De todas as variações para piano, certamente que as mais populares serão as doze variações sobre o tema *Ah! Vous dirai-je, maman* pelos motivos acima invocados. Voltando ainda a Paris, talvez se possa pensar que o método de ensinar variações à filha do Duque de Guines, a quem tinha começado a dar aulas de composição (Mersmann, 1972, p. 102)³, inspirasse Mozart a escrever os quatro conjuntos de variações que concretizou nos cerca de seis meses que esteve dessa vez na capital francesa, entre 23 de março e o final de setembro de 1778. Este foi sem dúvida o período mais prolífico do compositor dentro deste género, tendo em conta que todas as outras variações, com exceção das duas que escreveu na Holanda, em 1766, datam de anos diferentes.

Uma parte significativa das variações compostas por Mozart usa temas de outros compositores, ou socorre-se de melodias populares oriundas dos locais que ia visitando. Tal sucede precisamente com as quatro variações que compôs em Paris; para além das que constituem o assunto central deste texto, e sobre as quais falaremos a seguir com mais detalhe, escreveu outras três sobre os temas *Je suis Lindor* (K. 354), *La belle française* (K. 353) e *Lison dormait* (K. 264).

Como já vimos acima, Mozart transpôs o tema de *Ah! Vous dirai-je, maman* para dó maior. A aparente simplificação que constitui a passagem para uma tonalidade sem notas alteradas fixas pode, no entanto, ter um propósito mais pragmático, ou seja, o de confinar a por vezes exuberante escrita de algumas das variações aos limites do teclado da época, bem distantes daqueles que configuram os modernos pianos atuais. Por outro lado, a tonalidade de dó maior é por vezes apenas ilusória e enganadoramente

3. Wolfgang relatou essa estratégia de ensino a seu pai numa carta, tendo recebido a sua aprovação.

mais simples. Pianistas experimentados encontram referências mais confortáveis quando a tonalidade é composta por algumas notas alteradas de base, ajudando estas a uma melhor orientação do teclado. Tal como na denominada *sonata facile*, também em dó maior (K. 545), o conceito de simples torna-se ilusório; toda a linguagem mozartiana tem dificuldades próprias incontornáveis, em que o aparente despojamento torna o intérprete mais exposto, não sendo raros os pianistas que evitam tocar Mozart, preferindo resguardar-se nas densidades sonoras de repertórios românticos e modernos, ainda que estes possam ser objectivamente mais exigentes sob o ponto de vista mecânico.

Para além da mudança de tonalidade, a simplificação rítmica do tema, também já acima discutida, terá tido seguramente o propósito de o despojar na máxima medida possível, de modo a conseguir, a partir desse despojamento, jogar com diferentes nuances rítmicas à medida que as variações avançam.

A estrutura das variações segue um padrão que pode ser visto em vários dos conjuntos feitos pelo compositor ao longo da vida. Após a apresentação do tema, tem início a sequência das variações (doze no total, no caso presente). A certo ponto do processo, é introduzida uma variação com a alteração da tonalidade para o modo menor (aqui, na variação VIII). Após a retoma da tonalidade maior inicial, as duas últimas variações sofrem uma alteração de andamento: a penúltima apresenta um andamento lento e, a última, um andamento rápido.

Partindo da apresentação do tema, Mozart mantém nas primeiras duas variações as semínimas que constituem a sua estrutura rítmica, variando-o com semicolcheias, inicialmente na mão direita (var. I) e seguidamente na mão esquerda (var. II).



Fig. 6. Variação I, compassos 1-5 (*Neue Mozart Ausgabe*).



Fig. 7. Variação II, compassos 1-6 (*Neue Mozart Ausgabe*).

Similarmente, processo idêntico é seguido nas duas variações seguintes, desta vez com a introdução de tercinas no ritmo variado, sempre pela mesma ordem no que respeita ao protagonismo do desenho de ambas as mãos.



Fig. 8. Variação III, compassos 1-6 (*Neue Mozart Ausgabe*).



Fig. 9. Variação IV, compassos 1-6 (*Neue Mozart Ausgabe*).

A variação V continua o processo que poderia ser descrito como uma espécie de desaceleração rítmica, introduzindo desta vez maioritariamente colcheias e semínimas. No entanto, existe uma quebra evidente com a sequência fluida das quatro primeiras variações através da introdução de pausas e do constante diálogo de alternância rítmica entre as duas mãos,

conferindo-lhe um sentido delicadamente humorístico, não raramente visto na música do compositor.



Fig. 10. Variação V, compassos 1-8 (*Neue Mozart Ausgabe*).

A variação VI retoma no seu início as semicolcheias na mão esquerda, tal como na variação II, apenas desta vez com um vigor renovado tanto no desenho compacto das notas rápidas como no vigor do tema, que se inicia na mão direita dando continuidade às pausas introduzidas na variação anterior. A segunda parte da variação inicia-se com um contraponto invertido, com a mão direita a assumir a parte das semicolcheias e a mão esquerda as semínimas, desta vez ligadas, retomando o desenho inicial para terminar. Esta alternância poderá ser vista como uma espécie de síntese entre os desenhos das duas primeiras variações, notando-se um maior arrojo e inventividade à medida que as variações progredem.



Fig. 11. Variação VI, compassos 1-12 (*Neue Mozart Ausgabe*).

A variação VII continua a senda de inventividade e alternância de elementos melódicos e rítmicos. O teclado é percorrido com uma escala rápida em duas oitavas na mão direita, surgindo em resposta um novo

desenho quebrado por ansiosas pausas de semicolcheia. O início da segunda parte introduz uma sequência de mínimas em polifonia na mão esquerda, que acompanham um diálogo ritmicamente alternado por semicolcheias e colcheias e a introdução de novos elementos de articulação como o *staccato* e a ligadura entre duas notas.

VAR. VII

Fig. 12. Variação VII, compassos 1-12 (*Neue Mozart Ausgabe*).

A variação VIII introduz um corte radical no discurso musical, através da mudança para a tonalidade menor. A escrita torna-se declaradamente contrapontística e o intervalo de quinta no início da melodia é atingido por uma sequência de graus conjuntos, e não directamente como até então. Embora não esteja indicado expressamente por Mozart, o carácter da variação induz a um abrandamento do andamento que, na nossa interpretação registada em disco, é assumida de uma forma acentuada⁴.

VAR. VIII

Fig. 13. Variação VIII, compassos 1-8 (*Neue Mozart Ausgabe*).

4. Pipa, L. (Intérprete) (2018). *Obras de Mozart* (Duplo CD). Vila Verde: Tradisom. <https://tradisom.com/produto/luis-pipa-mozart/>

A variação IX retoma a tonalidade maior e a melodia no seu desenho original, criando uma espécie de cânon entre as duas mãos, como que evocando um chamamento de sinos longínquos no redespertar do tema.



Fig. 14. Variação IX, compassos 1-8 (*Neue Mozart Ausgabe*).

A variação X recupera um elemento introduzido na variação VII, com uma sequência na mão direita constituída por pausa de semicolcheia e três semicolcheias, acrescentando um elemento pianístico novo, o cruzamento da mão esquerda por cima da direita, assumindo a primeira alternadamente o desenho do tema nos registos agudo e grave.

Fig. 15. Variação X, compassos 1-12 (*Neue Mozart Ausgabe*).

Uma nova interrupção do fluxo criado na variação X anterior surge, desta vez, através da introdução de um *Adagio* de contornos expressivos e de muito maior duração do que as anteriores por via do andamento

lento, o que cria um momento de grande peso e densidade musical dentro da estrutura geral da obra. Na nossa gravação, a título de exemplo, a variação XI dura sensivelmente o mesmo (com uma diferença de apenas 16 segundos a menos) que o somatório das quatro anteriores, incluindo estas a variação VIII que, recordamos, interpretamos com um abrandamento acentuado de andamento. O lado afectivo de Mozart revela-se plenamente nestes momentos em que o sentido vocal da sua escrita (não foi em vão que acabaria por compor um total de vinte e três óperas) sobressai nas belas linhas melódicas que emergem de mais uma página imortal saída da inventividade do seu prodigioso talento.

The image shows a musical score for Variation XI, measures 1-11. The score is in 2/4 time and marked 'Adagio'. It features a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with trills and ornaments, while the left hand provides harmonic support with chords and arpeggios. Dynamics include 'fp' (fortissimo piano). The score is labeled 'VAR. XI Adagio' and includes measure numbers 1, 7, and 11.

Fig. 16. Variação XI, compassos 1-11 (*Neue Mozart Ausgabe*).

Para finalizar surge um *Allegro* explosivo e impetuoso, em que os desafios pianísticos se agudizam e o impacto sonoro se adensa, terminando esta admirável obra de uma forma apoteótica, capaz de extrair do ouvinte o aplauso espontâneo e genuinamente entusiasmado. Para além do andamento rápido, Mozart introduz um compasso ternário, criando uma sensação de movimento circular, retomando, na oitava inferior, o desenho-base da mão esquerda da variação II que acompanha o tema, que se apresenta agora de uma forma entrecortada através da introdução de pausas estratégicas que ajudam a enfatizar ainda mais a sensação de agitação e ansiedade.

VAR. XII
Allegro^o

Fig. 17. Variação XII, compassos 1-6 (*Neue Mozart Ausgabe*).

Conclusão

Sem dúvida que o percurso errante de Wolfgang Amadeus Mozart teve um impacto determinante na sua produção musical. A passagem por diferentes países levou-o a conhecer diversas culturas e a recorrer ao seu universo musical, escrevendo, por exemplo, óperas em língua italiana ou, como se viu acima, aproveitando temas oriundos desses locais para desenvolver nas suas composições, designadamente em forma de variações. A história de *Ah! Vous dirai-je, maman*, o primeiro verso desse pequeno anónimo romance cantado do século XVIII intitulado *La Confidence*, é um exemplo exuberante da universalidade de Mozart e do rasto que deixou para além da sua própria obra. O tema que utilizou, adaptando-o de um obscuro cancioneiro de língua francesa para aquelas suas doze variações para piano, passou a fazer parte do imaginário de crianças, jovens e adultos de inumeráveis países de todos os cantos do mundo, ao longo de anos incontáveis. Do génio do compositor, poder-se-á dizer que, por muitas influências que tenha sofrido ao longo do seu variado e acidentado percurso, a sua obra apresenta uma solidez identitária de tal ordem, que a sua

linguagem se tornou verdadeiramente inconfundível. Independentemente da inspiração que lhes deram origem, as 12 Variações sobre *La Confidence*, ou, por vontade do compositor, sobre *Ah! Vous dirai-je, maman*, K. 265, são do mais puro e genuíno Mozart que se poderá alguma vez ouvir.

Referências bibliográficas

- Anónimo (1774). *La Confidence naive*. *Reueil de Romances* (v. II), 75 - 76.
- Carmontelle, L. C. (2018). *Portrait de Wolfgang Amadeus Mozart*. Google Art Project. Acedido em: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File:Louis_Carrogis_dit_Carmontelle
- Deutsch O. E. (1965). *Mozart. A documentary biography*. Stanford: Stanford University Press.
- Eisen, C. *et al.* (2011). In *Mozart's Words*. Acedido em: <http://letters.mozartways.com>
- Mersmann, H. (ed.) (1972). *Letters of Wolfgang Amadeus Mozart*. New York: Dover.
- Mozart's Journeys. In *European Mozart Ways* (s.d.). Acedido em: https://www.mozartways.com/content.php?m=1&lang=en&m_id=1228&id=1228
- Mozart, W. A. (s.d.). *Variationen für Klavier*. München: G. Henle Verlag.
- _____. (1961). *Werkgruppe 26: Variationen für Klavier. Neue Mozart Ausgabe*. Kassel: Bärenreiter.
- Pipa, L. (Intérprete) (2018). *Obras de Mozart*. Duplo CD. Vila Verde: Tradisom. <https://tradisom.com/produto/luis-pipa-mozart/>

Tango Argentino e Música de Câmara Erudita: Estilos, Contextos e Performance, em Deslocação

Francisco Monteiro

Pretende-se com este texto comparar as práticas europeias da música de câmara erudita, de origem ou influência fortemente centro-europeia, e a prática do tango argentino. Serão considerados os contextos históricos, as características, os contextos interpretativos, as práticas, as aprendizagens, as performances e as vivências destes dois géneros musicais e de outros, numa perspetiva baseada na teoria da cultura e tendo em vista o atual contexto português e global.

A tradição musical erudita europeia: a música de câmara

O conceito de música de câmara diz respeito a diferentes tipos de música. Comum a todos eles é, aparentemente, a limitação do número de artistas.

A música de câmara pode ser tocada em espaços menores como uma pequena sala de estar, para alguns convidados e, claro, para os músicos; ou num salão maior para um grupo maior de convidados; ou mesmo numa sala de concertos, para um público ainda maior, dependendo do interesse do público pagador ou do som do ensemble. Dois tipos musicais distintos de música de câmara são relevantes.

House music, Hausmusik, musique de chambre, também música de salão; quando um pequeno grupo de músicos, muitas vezes membros da família ou amigos, tocam peças de música compostas tendo como objetivo o entretenimento daquele grupo burguês tipificado. São muito comuns as reduções de ópera, os pequenos trios e quartetos, alguns nivelados para diferentes capacidades dos instrumentistas amadores, outros com propósitos educacionais. O repertório é vasto: característico – mas não exclusivo – é o caráter amador de muitas peças. As *canzone* e outras peças da câmara renascentista, bem como as modinhas portuguesas/brasileiras são, talvez, exemplos interessantes.

Art became more intimate, but also more isolated; it became an affair of the individual and his taste. In the same way chamber music and songs expressly designed for the satisfaction of personal aestheticisms began to surpass the more public forms of art both in importance and often in intensity of expression. (Huizinga, 1998, p. 201)

E há também a música de câmara para *ensemble*, com ou sem maestro, composta para salões aristocráticos maiores (mais ricos) e para pequenas salas de concerto. O caráter é essencialmente profissional, por vezes apelando para algum virtuosismo. Os *Pierrot Lunaire* de A. Schönberg são, caracteristicamente, exemplos: há um quinteto, um cantor e um maestro; o som é claramente pensado para uma sala de concertos de menor dimensão; são necessários profissionais muito experientes e muitos ensaios.

Para o primeiro tipo de música de câmara, a leitura à primeira vista era – e ainda é – muito comum, embora atacada pelos jornais de Viena já no século XVIII (1788):

The sight-reading of chamber music was not limited to professional musicians and serious connoisseurs; dilettants also engaged in casual sight-reading “concerts”, even with demanding repertoire, though with predictable even results. (Klorman & McCreless, 2017, p. 97)

Porque, mesmo nos eventos renascentistas de música de câmara (quando se cantavam e tocavam *frottola*, *canzone* e madrigais), no barroco e também nos séculos XVIII e XIX, quando profissionais (ou amadores muito proficientes) se apresentavam a público em grupos de música de câmara, era muito maior a perspectiva de ótimo desempenho e maior também o interesse de um público crescente e progressivamente exigente. O início dos quartetos de cordas profissionais no século XIX ilustra essa transformação. (Klorman, 2015)

Algumas características são importantes na música de câmara do séc. XIX:

1) a existência de uma partitura e peças com instruções claras para todos os músicos, com pouco lugar para variâncias de ritmo, melodia e harmonia, dando uma ideia muito clara do que a obra musical é;

2) a ampla comunhão de um quadro comum de referências musicais, culturais e sociais (Atherton, s. d.; Goffman, 1986, p. 21), permitindo uma compreensão semelhante e rápida da pontuação e do que é a obra musical específica. Há certamente a possibilidade de múltiplas variantes expressivas, mas estas sempre discretas, nunca pondo em causa as expectativas do público ou dos colegas relativamente a essa obra musical específica.

Os resultados, como esperado, podem ser mais ou menos corretos, expressivos e comunicativos, determinados pelo seu contexto e utilidade performativos, possivelmente indo ao encontro de uma ou outra norma/estilo/escola de interpretação e ou de composição, aproximando-se, eventualmente, de um virtuosismo circense ou prometaico, ou do sublime kantiano (Monteiro, 2007), garantindo sempre que a obra musical anunciada é apresentada, ouvida e reconhecida. A ideia dessa obra musical (e da sua interpretação), bem como a existência de uma comunidade com um quadro comum de referências, parece ser fundamental neste tipo de música. O processo criativo é, portanto, limitado por um grande grupo de restrições englobadas num possível quadro ético e social, referente ao que se entende por interpretação dessa específica obra musical, algo diferente, p. ex., num quarteto de cordas de Haydn e numa valsa para um grupo variável de intérpretes.

O Tango: origens e práticas

A música de Tango, nascida entre o Uruguai e a Argentina nos séculos XIX e XX, apareceu como um dispositivo para dançar em bares e bordéis; ou, de acordo com Carlos Vega (Vega, 1997, s. d.), como uma maneira característica de dançar diferentes ritmos e músicas da época: uma coreografia com *cortes y quebradas*. A música reconhecida hoje como tango, que se originou na miscigenação de diferentes influências – *Candombe, Habanera, Milonga, Bolero, Tango da Andaluzia, Foxtrot, Valsa*, etc. (Melgarejo, s. d.b) – sofreu uma evolução muito conturbada durante o século XX: emigrou dos bordéis (casas de chinas, *casas de cuarteleras*) do Rio de la Plata para os salões parisiense por volta de 1910, retornando, em seguida, à Argentina, tornando-se a dança de classe média e alta de Buenos Aires e também uma dança muito comum em toda a Argentina e no Uruguai (Aharonián & Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, 2014). O mais moderno e *jazzy* Astor Piazzolla, seguindo outros bandoneonistas e orquestras de Tango dos anos quarenta e cinquenta, transformou o tango numa nova música, especialmente feita para um público internacional diferenciado e para concerto.

Aproximadamente num século, os textos das canções tidas como tango mudaram (uma prática usual no começo do século XX foi converter textos social ou sexualmente audazes noutros mais aceitáveis) (Liska, 2014), os andamentos mudaram (tornando-se, eventualmente, mais lentos no início do século XX e especialmente a partir dos anos 40, construindo o tango moderno), os ritmos foram ampliados (adicionando diferentes maneiras de variar – figurar ritmicamente – a harmonia), os instrumentos mudaram (abandonando os *organitos* – instrumentos mecânicos simples – e a flauta, introduzindo o bandoneon e o piano), os contextos sociais mudaram (Liska, 2009), os modos de dança foram misturados e alterados, foram criadas as práticas de dança social (dançada por amadores e profissionais) e a dança de palco (*Tango de escenario*, incluída em espetáculos), foram criados estilos de dança diferentes, muitos tangos tornaram-se também peças concerto. O tango, saindo da Argentina no início do séc. XX, também se transformou numa dança global, composta, tocada e dançada não só na Argentina ou por argentinos, mas também em muitos países europeus, possivelmente com

algumas características diferentes: muito forte na Finlândia, mas também em Portugal, Itália, E.U.A., etc. (Melgarejo, s. d.a). Até Stravinsky compôs, em 1940, um tango para piano solo. Hoje fala-se de Tango Argentino para excluir outros tangos, eventualmente mais internacionais.

A música e dança Tango aparece hoje com os formatos de tango (com compasso 2/4, 2/2 ou 4/4, mais ou menos rápido), no formato algo inicial, no séc. XIX, de uma dança popular de nome *Milonga*, muito popular na Argentina, Uruguay e no Sul do Brasil, (a 2/4), e como *Vals*, muito semelhante à congénere vienense, inglesa ou parisiense, a 3/4, mais ou menos rápida. Milonga tem, assim, dois sentidos: a dança popular *Milonga*, muito devedora do *Candombe*, género afro-americano com uso de percussões, comum nos povos do Sul do Brasil, Uruguay e Argentina, e a festa de dança *Milonga*, onde se dançam tangos, milongas e valsas de raiz argentina.

A Mesomúsica

As práticas performativas da música de tango argentino são, em geral, próximas de outras músicas urbanas, da música ligeira, do *Jazz* e do *Fado*:

1) embora existam arranjos para todos os instrumentos, tal como com a música do século XIX erudita, o grau de variação na leitura das peças é, geralmente, muito grande: frases, ritmos, acentuações, dinâmicas, figurações de harmonias e baixo, todos estes elementos são amplamente improvisados, adaptados ou organizados de acordo com normas nem sempre escritas;

2) há a prática de fazer arranjos específicos em cada orquestra, valorizando as suas idiosincrasias (instrumentos, características dos músicos, gostos, etc.). Os arranjos são muito imaginativos, procurando essa identidade da orquestra e/ou do arranizador, indo ao encontro da pragmática social a que o arranjo se destina, muito para além de qualquer originalidade da obra musical que está na base (geralmente uma canção); isto implica que as peças originais sejam, por vezes, dificilmente reconhecíveis, sendo somente reconhecidas pelos aficionados as características das versões do arranizador ou da orquestra X ou Y;

3) há uma tradição contínua de tocar sem uma partitura, de ouvido, ou a *la parrilla* (com melodia e acordes), geralmente num contexto amador e ocasional, com diferentes músicos a improvisarem figurações rítmicas e harmónicas, até contrapontos, acompanhando um cantor ou vários instrumentos que toquem a melodia e a harmonia.

Os resultados, como esperado, são de uma música caracteristicamente expressiva, mais ou menos adaptada a uma função essencial de dança, dependendo do contexto em que é apresentada (concerto, espetáculo com bailarinos ou *milonga*). Os arranjos são feitos de acordo com diferentes normas/estilos de orquestras de tango históricas, ou inovados a partir destes, procurando a empatia do público e/ou cumprindo a função de incentivar e apoiar o público na sua prática de dança. A obra musical pode eventualmente ser reconhecida, mas é muito mais importante que o público reconheça os ritmos, os estilos e as práticas que lhe são familiares. Os fãs serão capazes de reconhecer a peça original, murmurar as palavras da canção, mas tal não é essencial. A própria ideia de obra musical não parece ser de grande importância, pois o estilo da versão e as práticas socioculturais são muito mais significativos, dentro de um quadro de referências comuns: musical, linguístico, coreográfico e social.

O tango argentino, nestas peculiaridades: 1. de adaptação constante às funções sociais em mudança, 2. de se transfigurar completamente em reposta a essas mudanças, 3. pela maneira duvidosa e algo nebulosa como aparece, 4. mesmo na confusão da sua definição - nome de uma coreografia, nome de um instrumento (o tambor afro-americano *tangó*), maneira de tocar música, género musical – é o exemplo característico do conceito de *Mesomúsica* como descrito por Carlos Vega (Vega, 1997). Na *Mesomúsica*, a música de todos nós, a característica fundamental é a sua função social e performativa, e não qualquer valor estético intrínseco da obra original.

La mesomúsica se caracteriza en este sentido especial porque, desplazada a segundo plano su condición de obra artística, podemos considerarla principalmente como entidad funcional en armonía con exigencias de esparcimiento, evasión, sociabilidad general, aproximación de los sexos, etcétera, con las industrias que elaboran las ideas primas, con el comercio que atiende al consumo y con los grupos que acogen la producción. (Vega, 1966)

Práticas e aprendizagens culturais

A prática musical destes dois diferentes tipos de música, encarada numa perspetiva atual e local, leva a algumas reflexões interessantes.

Desde logo é importante entender que tanto o tango argentino como a música de câmara europeia são práticas musicais congêneres, tocadas por músicos de educação semelhante, requerendo sempre uma grande interdependência e cumplicidade entre os músicos. Aliás o próprio tango pode ser entendido com uma música de câmara de estilo mais ligeiro, muito comum no séc. XIX e no início do séc. XX: os grupos de músicos que entretinham os salões e cafés do início do séc. XX também tocavam tangos, argentinos e nacionais.

Tanto a música erudita europeia como o tango argentino não são algo intrínseco na cultura portuguesa. A música de câmara dita erudita, de origem essencialmente italiana, francesa e alemã/austriaca, embora cultivada em Portugal desde o longínquo século XVIII (Nery & Castro, 1991, p. 95), teve repercussão imediata somente nas classes mais elevadas, tornando-se mais burguesa somente no séc. XIX; a música de câmara clássica e romântica alemã e austriaca, foi somente cultivada no final do séc. XIX. O que para nós parece ser algo erudito, mesmo pomposo ou complexo, pode ter origem numa simples *contradance* de origem popular, numa dança à volta de uma tarântula, ou numa canção com influências alpinas: os últimos andamentos de concertos de Mozart são, em geral, *contradances*; a tarantela, tão comum na música clássica italiana, é uma dança popular derivada do aparecimento e stress provocado por aracnídeos de nome tarântula; Franz Schubert, como outros compositores, inspirou-se não poucas vezes em música popular, em especial no característico *jodeln* alpino; enfim, semelhante às já bem portuguesas e brasileiras *Modinhas* (Nery & Castro, 1991, p. 128).

O tango popularizou-se em Portugal nos anos 30 a 50, juntamente com o *Foxtrot*, a Valsa, a *Polka*, a *Mazurka* e outras danças, tal como espólios diversos de partituras nos documentam; múltiplos tangos foram compostos e tocados por portugueses nesses anos. Estas danças passaram de moda, e foram substituídas por outras mais recentes, e noutros meios de comunicação/difusão.

As escolas de música portuguesas (e, em geral, na Europa) esforçam-se por uma educação estilística forte no âmbito da chamada música clássica ou erudita, em especial no que se refere aos séculos XVIII e XIX. Fazem os seus alunos tocar, essencialmente, peças dos períodos clássico e romântico (essencialmente de origem italiana, alemã/austriaca e francesa). Opções mais atuais de algumas poucas escolas também incluem *Jazz* e músicas de outros géneros; mas omitem, em geral a música que se ouve nos media, a música (erudita e não erudita) de hoje, e mesmo toda a música e práticas musicais anteriores ao séc. XVIII. Nesta perspetiva, a aprendizagem de um português quer da música erudita quer do tango será, de alguma maneira, próxima do conceito de aculturação: em assimilação ou integração, em simbioses diversas, efetuando mudanças discretas, mas indeléveis na cultura do – espera-se que voluntário – recetor português.

Mas também a cultura aculturada, por via dessa aculturação, é algo transformada devido a esse contacto com o outro; ou seja, a própria música dita erudita e o tango argentino mudam, apropriando-se de características novas, fruto dessa aculturação em locais não originários (Godin, 2014; Herskovits, 1938; Leal, 2011). Caracteristicamente apareceram escolas russas e americanas de interpretação musical na música erudita, bem como tangos de múltiplas origens, do Brasil, da Finlândia, de Portugal, etc.; parece que a matriz inicial foi “desvirtuada”; mas simplesmente estas novas criações responderam a influências diversas, dando origem a novas perspetivas, mais adaptadas aos diferentes tempos e contextos.

A cultura assimilada parece-se, por vezes, com uma cultura globalizante, nalguns casos até preponderante, tal como acontece com a cultura musical clássica, de origem centro-europeia, e como ocorre vulgarmente com a cultura pop, de matriz anglo-saxónica: parece que não há outras músicas, nem matrizes outras, nem outras vertentes com características diversas.

Estudos científicos no âmbito das ciências musicais e da performance procuram sistematicamente recuperar práticas, identidades, tradições perdidas nestas transformações: são aportes novos que proporcionam mais escolhas aos músicos e intérpretes de hoje, mais possibilidades de diferenciação numa cultura globalizante talvez demasiadamente

uniforme. As práticas musicais em instrumentos originais e historicamente informadas de música antiga são exemplos importantes; a recuperação e prática pública de versões antigas de tangos argentinos são outro exemplo, com grande aceitação entre o público. Estes estudos não invalidam, no entanto, a contínua prática e desenvolvimento criativos, que incorporam estas descobertas, mas que procuram fundamentalmente adaptar-se aos contextos diferenciados de hoje, indo para além de práticas historicamente informadas de qualquer estilo musical.

O tango argentino, integrado ao longo do séc. XX em múltiplos países, foi-se mudando perante as influências externas, depois sucessivamente enquadrado em novos tipos de tango dito argentino (outra vez feito na argentina, por argentinos), com características que de novo se vão transformando e que respondem ao próprio mercado cultural nacional e internacional, insistindo – e reconhecendo-se – na continuidade de uma tradição argentina das múltiplas e díspares orquestras típicas, dos múltiplos compositores, assimilando essas transformações globais.

O meu, particular, processo de aprendizagem foi marcado por uma educação onde a integração da música dita erudita e das suas idiossincrasias se deu desde muito cedo, apoiada pela família e em ambiente musical – endoculturação? (Xavier, 2012, p. 125) – algo discriminada pela escola pública genérica que encarava essa música erudita como estranha, outra, diferente. Esta aculturação foi reforçada numa assimilação de um estilo e de referências composicionais e performativas extraordinariamente específicas (o estilo/escola de Viena), durante os 5 anos de aprendizagem na Áustria: esta escola tornou-se, então, uma matriz interpretativa tida (claro que erroneamente) como a original, a verdadeira. Mas apesar de eu reconhecer esse erro, não me afasto dela, reconhecendo as suas (mais amplas) virtualidades expressivas, podendo-a adaptar, aprofundar e alterar, mantendo ou não algumas características distintivas.

A minha integração num diverso quadro simbólico, o do tango argentino, deu-se gradualmente, iniciando-se no final dos anos 90 com o estudo de obras de Piazzolla e de Stravinsky. Mas foi incrementado e assumido somente nos últimos 10 anos, começando pela dança, pela audição de músicas tidas como tango, pelo estudo teórico e prático, pela

performance com colegas mais experientes, pelo tocar para dançar, em milongas, integrando práticas performativas diversas, num processo ainda em curso. Neste caso, parece importante referir que ajudou compreender razoavelmente a língua, ter tido contacto com pessoas que só se dedicam profissionalmente ao tango argentino, ler e compreender a história do tango, perceber os diversos tangos argentinos e europeus, e perceber que o tango não está assim tão longe do fado, tanto em história como no contexto performativo, este bem mais próximo da minha hipotética cultura nativa. E continua a ser música de câmara, algo comum à música de matriz erudita que já cultivava.

Conclusões

Afinal parece que a música erudita, praticada nas escolas de música, não está assim tão próxima de nós, portugueses, e da nossa cultura; nem o tango argentino está nos antípodas desta; nem tampouco a música erudita pode ser tão pomposa e o tango argentino tão ligeiro, havendo múltiplos pontos de contacto entre ambas.

Há, também, fenómenos regionais algo híbridos e de difícil compreensão, como o das *Modinhas*, que nos fazem interrogar sobre o sentido dessa música dita erudita em oposição a outras (menos eruditas? menos cultas?), ou sobre o que é a transformação pela integração cultural, no caso das *Modinhas* pela mistura de canções locais portuguesas e brasileiras com a opera italiana, com o lundum e as umbigadas afro-brasileiras, etc.. E, de uma maneira bastante direta, estas híbridas *Modinhas* estiveram na origem do fado, folclore urbano bem português, bem característico, e em franca evolução.

Há, ainda, fenómenos de adaptação e de reconstrução de estilos como no caso do tango argentino, também folclore urbano, mas tocado por músicos em geral de origem erudita, movendo-se entre o local/nacional (Mar de la Plata, Argentina e Uruguai), a música/dança global e o fenómeno atual de tribo urbana: a atual prática de dança (e música) do tango argentino em múltiplas cidades do mundo é um fenómeno marginal de grupos sociais algo elevados, praticado por pequenos grupos com forte dedicação, representando um pequeníssimo mas florescente mercado cultural e, até, turístico.

Interessante é, ainda, concluir que se pode procurar e encontrar perspectivas mais alargadas de adaptação e transformação em todos os tipos de música, tango, eruditos e outros, revisitando a ideia de *mesomúsica* tal como entendida por Carlos Vega: é, assim, possível compreender toda a música de uma maneira mais próxima das pessoas, mais rica de possibilidades expressivas, mais livre, e conseqüentemente pensar em criações inovadoras, mais adequadas em termos expressivos e performativos. O lugar e o tempo, sempre tão importantes, não parecem mais implicar um fechamento, mas um enriquecimento cultural.

Referências bibliográficas

- Aharonián, C. & Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (eds.) (2014). *El tango ayer y hoy*. Montevideo: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán, Ministerio de Educación y Cultura.
- Atherton, J. S. (s. d.). *Frames of Reference*. Acedido em: <http://www.doceo.co.uk/tools/frame.html>
- Godin, B. (2014). Invention, diffusion and linear models of innovation: the contribution of anthropology to a conceptual framework. *Journal of Innovation Economics*, 15 (3), 11. Acedido em: <https://doi.org/10.3917/jie.015.0011>
- Goffman, E. (1986). *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Herskovits, M. (1938). *Acculturation - the Study of Culture Contact*. New York: J. J. Augustin.
- Huizinga, J. (1998). *Homo ludens a study of the play-element in culture*. London, Boston: Routledge and Kegan Paul.
- Klorman, E. (2015). The First Professional String Quartet?: Reexamining an Account Attributed to Giuseppe Maria Cambini. *Notes: Quaterly Journal of the Music Library Association*, 71 (4), 629 - 643.
- Klorman, E. & McCreless, P. (2017). *Mozart's music of friends: social interplay in the chamber works*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leal, J. (2011). "The past is a foreign country"? Acculturation theory and the anthropology of globalization. *Etnografica*, 15 (2), 313 - 336. Acedido em: <https://doi.org/10.4000/etnografica.952>
- Liska, M. M. (2009). *Música y cuerpos mudos. El tango y la supresión de lo popular como superación artística*. XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires: Asociación Latinoamericana de Sociología.

- _____ (2014). El arte de adecentar los sonidos: Huellas de las operaciones de normalización del tango argentino, 1900-1920. *Latin American Music Review*, 35 (1), 25-49. Acedido em: <https://doi.org/10.7560/LAMR35102>
- Melgarejo, A. (s.d.a). *Finlandia canta el tango como ninguna*. Acedido em: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Adriana%20Santos%20Melgarejo/TangoFinlandia.htm>
- _____ (s.d.b). *Nuevos cultores del tango*. Acedido em: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Adriana%20Santos%20Melgarejo/Nuevos%20cultores.htm>
- Monteiro, F. (2007). Virtuosity, Some (quasi phenomenological) thoughts. In A. Williamon & D. Coimbra (eds.). *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*, 315-320. Utrecht: Association Européenne des Conservatoire, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC).
- Nery, R. V. & Castro, P. F. de. (1991). *História da Música, Sínteses da Cultura Portuguesa* (Comissariado para a Europalia). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Vega, C. (1966). La mesomúsica. *Polifonía, Revista Musical Argentina*, 2º trimestre, 131/132.
- _____ (1997). Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Revista musical chilena*, 51 (188), 75 - 96.
- _____ (s. d.). *Carlos Vega, La formación coreográfica del tango argentino*. Acedido em: <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/facultad-de-artes-y-ciencias-musicales/instituto-carlos-vega/publicaciones/textos-on-line/carlos-vega-la-formacion-coreografica-del-tango-argentino/>
- Xavier, J. (2012). *Teorias Antropológicas*. Brasil: IESDE.

Prelúdios Tropicais: **Tons e Sons de Guerra-Peixe**

Margareth Milani

No percurso para a concepção interpretativa e execução da obra *Prelúdios Tropicais*, do compositor brasileiro Guerra-Peixe, deparei-me com vivências do compositor que ecoavam em sua obra. Assim, busquei identificar e me apropriar do significado destas experiências expressas no texto escrito, que nada mais é que um esboço da música em si, e retratá-las em meu discurso musical.

A execução musical de uma obra requer do intérprete um amplo arcabouço de conhecimentos para balizar suas escolhas interpretativas. Compreender os caminhos percorridos por um compositor e o reflexo deles em sua produção composicional, a partir do reconhecimento das diversas abordagens e concatenações que constituem seu idiomático e das transformações estéticas e históricas por ele realizada, proporciona ao músico um aprofundamento na organização do discurso musical que é exteriorizado, possibilitando descobertas ímpares a partir do contato com as dimensões presentes na história de vida do compositor. Tempos e lugares que são expressos na obra.

Laboissière (2004, p. 9) concebe que a interpretação musical é uma mediação “entre a obra e o sujeito que, como ser cultural, sensível e

consciente, percebe a matéria significante e lhe dá forma”. A autora considera que o intérprete tem um modo próprio de pensar, agir e expressar, que está ligado ao seu mundo vivencial, que direciona sua sensibilidade e que lhe confere cor e singularidade em sua expressão, possibilitando a abertura do seu ser, aos fenômenos que o cerca, pois, segundo a autora, “tudo o que circunda o homem, nele deixa as suas marcas”.

Neste texto, abordo as sonoridades do espaço vivido que se refletem na obra de Guerra-Peixe a partir de algumas de suas trajetórias percorridas e experienciadas e que acabaram, de forma indireta, na minha imaginação, presentes a cada momento que executo esta Coleção. Um amálgama de tempos, espaços, percepções, pessoas e afetos musicalizados, que refletem presença em cada prelúdio.

Trajetoórias do compositor

César Guerra-Peixe (1914 – 1993)¹, filho de imigrantes portugueses, foi um músico de muitas facetas. Atuou como compositor, regente, violinista, professor, pesquisador, musicólogo e folclorista, excelente arranjador e orquestrador tanto de música erudita quanto de música popular. Foi premiado em diversos concursos de composição, fez grande carreira como regente de rádio e escreveu artigos e estudos musicológicos de relevada importância. Teve fases distintas em sua criação, buscando uma identidade própria em uma multiplicidade de sons, culturas e espaços, transitando entre vários territórios e práticas musicais, mesclando e fundindo conhecimentos, expressando a diversidade em sua produção.

O compositor vivenciou três grandes fases estéticas, e no íntimo de cada uma delas, períodos de transições e embates. Vetromilla (2003, p. 91) considera que, desde a busca por um estilo mais refinado em sua fase inicial (com obras em estilo neoclássico e obras que apresentavam um aproveitamento do material folclórico), incluindo a procura por uma linguagem mais acessível em suas composições expressionistas nos anos de 1944 e 1945, e expressionistas de “cor nacional” entre 1945 e 1949, abrangendo ainda a construção de uma linguagem composicional

1. (Petrópolis, 18.03.14 – Rio de Janeiro, 26.11.93).

mais pessoal a partir do levantamento do material folclórico utilizado de forma direta e indireta (1949-1975), Guerra-Peixe buscou conquistar, em seu idiomático composicional, uma abordagem manipulativa livre e desprendida do folclore, o que finalmente conseguiu atingir em sua última fase estética, que vai de 1976 até seus últimos dias em 1993.

Da fase inicial, vivida em Petrópolis e no Rio de Janeiro (1938-1943), ao início dos estudos da técnica dodecafônica de composição (1944-1949)², ao nascimento da fase nacionalista (1949-1993), que despontou com uma visita ao Recife em junho de 1949 e a convicção da necessidade de pesquisar as manifestações folclóricas brasileiras *in loco*, Guerra-Peixe “brigou pelo direito de ser livre para navegar em mares abertos e aportar nas mais diversas regiões do Brasil sonoro” (Nepomuceno, 2001, p. 13).

Em todas as fases percorridas, aprofundou nas questões que lhe pareciam essenciais e construiu, de forma racional e apaixonada, sua posição na música brasileira. Como resultado de seu temperamento integrador, Guerra-Peixe se exprimiu simultaneamente e com naturalidade entre práticas musicais distintas, historicamente hierarquizadas. A música popular urbana, por exemplo, alvo das críticas dos compositores nacionalistas e mesmo dos adeptos da “música nova” instalada no Brasil durante as décadas de 1930 e 1940, proveu a Guerra-Peixe conhecimento dos quais ele jamais se abdicou. Convivendo com músicas e músicos de formação social e intelectual distintas, bem como com outras expressões artísticas, o compositor pode somar conhecimentos e inspirações traduzidos em sua criação musical. (Assis, 2006, p. 110)

Estas transfigurações vivenciadas por Guerra-Peixe indicam seus anseios pela busca de uma identidade compositiva e o descortinar de sua individualidade de expressão musical. Apesar de experienciar três fases diferentes em sua produção composicional, as cores e os sons da brasilidade se fazem presentes na linguagem de Guerra-Peixe desde as primeiras obras que, segundo o próprio compositor, “assinalam uma vaga feição nacional” (1971, p. 1). Ao empregar o dodecafonismo, também

2. Fase em que Guerra-Peixe também se inspira na arte de Kandinsky, Di Cavalcanti, Cândido Portinari e Augusto Rodrigues, com um pensamento estético voltado aos aspectos plásticos de cores, linhas e formas (Serrão, 2007, p. 65).

desenvolveu sistemáticas pessoais para conciliar a linguagem dodecafônica com elementos musicais de outros contextos, construindo um “ambiente nacional para seu dodecafonismo muito particular” (Faria, 1997, p. 20). Estas sistemáticas tinham o intuito de garantir a comunicabilidade com o público e, ao mesmo tempo, ampliar a visão estética geral sobre Música (Assis, 2006, p. 16).

Serrão (2007, p. 69) acredita que a passagem do compositor pelo sistema serial e atonal de composição mostrou-se relevante em sua formação, tendo aberto caminhos para novas técnicas composicionais. A autora assinala que esta experiência foi uma das fontes de inspiração de seu importante trabalho sobre composição, intitulado *Melos e Harmonia Acústica*, de 1988.

O desejo de encontrar uma identidade composicional pessoal, com um idiomático singular, que abarcasse elementos da cultura nacional, que ampliasse sua visão musical e aprofundasse sua compreensão das manifestações folclóricas brasileiras, levou Guerra-Peixe a tomar um rumo diferente em sua trajetória. Mudou-se para Recife em dezembro de 1949 e passou a se dedicar aos trabalhos de campo, visitando inúmeras cidades pernambucanas e explorando a riqueza do universo sonoro do folclore nordestino. O contato com espaços e contextos culturais diversificados, de aspectos simbólicos e comunicativos distintos, concedeu à sua obra um caráter diferenciado, um nacionalismo vanguardista. Assis (2006, p. 160) destaca que o compositor atingiu um “nacionalismo transcendente”, no qual o caráter brasileiro floresce espontaneamente na criação musical.

O compositor se pronuncia: “o nacionalismo não é uma posição estética, mas uma atitude dentro da qual podem caber as tendências estéticas mais diversas, e isso sem que entre em choque o interesse pela cultura nacional com as correntes mais avançadas” (Oliveira, 2007, p. 91). Para Guerra-Peixe, o essencial era que a música se identificasse como nacional através do resultado de sua criação. “Minha música retrata artisticamente o folclore”, declara o compositor acerca de sua obra (Faria, 2007, p. 39), referindo-se à manipulação e elaboração artística do material sonoro recolhido, e não a uma simples cópia ou citação do folclore.

As tendências de folclorista do compositor despontaram cedo, bem antes de sua ida ao Recife, como comenta Faria (1998, p. 65) que, ao manusear os arquivos particulares de Guerra-Peixe, deparou-se com seus registros de pregões³ e melodias diversas já na década de 30:

(...) fiquei com a mania de registrar tudo o que ouvia. Folclore, pregões de vendedor de garrafa, sorvete, e por aí afora. Uma vez em Petrópolis eu ouvi um desafio. Mas eram duas melodias diferentes. Uma no estilo nordestino, outra no estilo paulista, ou mineiro. Cada um respondia na sua e eu anotei isso, achei interessante. Apenas eu não registrava o texto, a parte literária; eu não sabia da importância disso. Bom, disso eu sempre tive mania. (Faria, 1998, pp. 65-66)

Assis (2006, p. 106) acredita que a transcendência do folclore experienciada por Guerra-Peixe, possibilitou-lhe a apreensão da música brasileira através de “um jogo de apropriação, de reemprego, de desvios”, onde o compositor estabeleceu um diálogo sistemático com a cultura popular folclórica e urbana e com a cultura erudita. A autora (p. 60), que considera a partitura como um “mapa de um território” e a compreende como “um dos suportes que permite com que uma obra musical possa ser lida, interpretada e lembrada em tempos diferentes”, também destaca a importância de se investigar a forma como o compositor e sua obra dialogaram com a sociedade brasileira e as motivações culturais e estéticas que conduziram este diálogo.

Entre os anos de 1949 e 1952, Guerra-Peixe concentra suas pesquisas folclóricas no estado de Pernambuco, visitando cidades no entorno de Recife (Olinda, Paulista, Igarassu, Jaboatão dos Guararapes, São Lourenço da Mata), no interior (Santo Antônio) e no agreste pernambucano, como Limoeiro, Garanhuns e Caruaru, considerada pelo compositor “a sala de visitas do sertão” (1971, p. 6). “Em suas andanças, recolhe material de maneira sistemática, estabelecendo parâmetros para os pesquisadores de hoje” (Serrão, 2007, p. 66). Esse material abarca as mais diversas

3. Anúncios feitos por vendedores ambulantes que apregoavam seus produtos. O pregão, envolvendo um motivo melódico, geralmente é curto e explicita as qualidades do produto em questão.

manifestações folclóricas de festas, danças e folguedos⁴ nordestinos como: Cabocolinhos, Catimbós, Cocos, Frevos, Maracatus, Pastoril, Pregões, Rezas-de-Defunto (Excelências e Benditos), Xangôs, Zabumbas, e toques rítmicos de vendedores ambulantes.

Em 1953 Guerra-Peixe transfere-se para São Paulo onde fica até 1960, dedicando-se também ao trabalho de campo na capital e percorrendo cidades próximas como Carapicuíba, algumas no litoral-norte do estado (Ilhabela, São Sebastião, Caraguatatuba, Ubatuba) e outras no interior do estado, tais como Tatuí, Taubaté, Pindamonhangaba e São José do Rio Pardo. Nestas paisagens, toma novamente contato com inúmeras manifestações folclóricas, compilando temas de Cateretês, Congadas, Cururus, Danças de Santa Cruz, Danças de São Gonçalo, Folias-de-Reis, Jongos, Moçambique, Modas de Viola, Tambus e Sambas-Lenço. O compositor (1971, p. 6) percebe que “os contrastes entre a música paulista e a pernambucana são vistos a cores vivas; as semelhanças também”.

Prelúdios Tropicais

As manifestações folclóricas, tanto do estado de Pernambuco quanto do estado de São Paulo, mostram-se presentes na coleção *Prelúdios Tropicais*, uma série de dez peças para piano solo, escritas na cidade do Rio de Janeiro, no final do século XX. No ano de 1979, foram compostas as peças iniciais: *Cantiga de Folia de Reis*, *Marcha Abaianada*, *Persistência e Ponteados de Viola*; em 1980, *Pequeno Bailado*, *Reza-de-Defunto* e *Tocata*; e em 1988, *Cantiga Plana*, *Polqueada* e *Tangendo*.

“Em conversa, Guerra-Peixe se expressaria de maneira enfática, definindo o termo tropicalismo como a fauna, a flora, enfim toda a cultura dos trópicos em torno de nossas vidas” declara Serrão (2007, p. 73), e que os *Prelúdios Tropicais* “não só retratam nossa cultura, como resumem a vivência musical do compositor”. “A profunda compreensão desenvolvida pelo estudo metódico do folclore de regiões brasileiras tão díspares, aliada

4. Os folguedos são festas de caráter popular cuja principal característica é a presença de música, dança e representação teatral. Grande parte dos folguedos possui origem religiosa e raízes culturais dos povos que formaram a cultura brasileira (africanos, portugueses, indígenas).

ao sólido embasamento das técnicas composicionais, abriram-lhe os atalhos para a tão sonhada liberdade de criação” (p. 67).

Guerra-Peixe reelaborou os elementos tirados da cultura popular mediante o uso de técnicas de composição aliadas à sua imaginação criadora, sistematizando e estabelecendo tipologias próprias, desenvolvendo uma estilização no aproveitamento do material, diluindo-o, sem deixá-lo muito caracterizante (Faria, 1997, p. 28). A coleção *Prelúdios Tropicais* é considerada pelo próprio compositor um marco representativo em sua trajetória (p. 117).

As paisagens sonoras vivenciadas por Guerra-Peixe evidenciam-se no título de cada Prelúdio, descrevendo e sugerindo o caráter das peças, cenários expressivos e interpretativos de cunho pictórico e imagético, evocando narrativas e os espaços experienciados, bem como a forma com que o compositor incorporou os lugares e projetou-os na obra, conectando-a com influências externas culturais e espaciais, que permitem várias analogias a partir de sua inspiração folclórica.

O sentido de lugar que é evocado nestas composições expressa atributos culturais regionais, retratando paisagens da memória de Guerra-Peixe. Tais paisagens refletem a maneira como o compositor atribuía sentidos e significados aos lugares e à cultura brasileira, a partir das experiências nos estados de Pernambuco e de São Paulo. “A paisagem sonora pode ser entendida, poeticamente, como uma polifonia modulante: entre os tons e os sons da razão e da emoção, o homem se relaciona com seu mundo, modelando-o e sendo por ele modelado” (Furlanetto, 2017, p. 174).

Ao mesmo tempo em que o sentido de lugar possui uma dimensão cultural e pessoal, revela também uma dimensão coletiva, pois reflete as representações individuais que estabelecemos nas relações com os lugares e pessoas, e a apropriação que fazemos dos espaços e das imagens. Assim, a paisagem “reflete a dimensão simbólica das construções socioespaciais, a forma como o homem se relaciona com seu meio e o sentido a ele atribuído” (Furlanetto, 2017, p. 18).

A maneira como esses acontecimentos estão presentes na obra *Prelúdios Tropicais* desvela o espaço geográfico emocional e afetivo vivido pelo compositor, uma cartografia da cultura brasileira presente no nordeste

(entre o mar, o agreste e o sertão) e no sudeste (entre o litoral e o interior). Persi (2014, p. 79) concebe que “a geografia emocional refere-se à experiência emocional e à leitura sensível dos lugares, às sensações e aos sentimentos que integram as paisagens”.

Os discursos musicais das dez peças da Coleção *Prelúdios Tropicais* também revelam a liberdade criativa de Guerra-Peixe, um conjunto de obras independentes e estruturadas a partir de um elo, um núcleo estilístico que integra toda a coletânea e desvela um mosaico de manifestações folclóricas brasileiras, provenientes de diferentes topografias e relevos, espaços geográficos plenos de significados projetados na obra.

Faria (2007, p. 39) expressa que Guerra-Peixe “misturava e fundia em uma só composição elementos variados da cultura brasileira”, ressaltando como exemplo entre os procedimentos usados pelo compositor: a melodização do ritmo, ou a combinação de elementos modais do nordeste com um folguedo paulista em um esquema rítmico africano (1997, p. 114). Miguel (2006, p. 72), em concordância com Faria, enfoca o fato de Guerra-Peixe misturar manifestações folclóricas distintas na mesma obra, “caracterizando assim uma estilização estrutural propriamente dita, através do processo de fusão de elementos folclóricos”. E Malamut (1999, p. 36) comenta que Guerra-Peixe “sintetizava e combinava diferentes materiais musicais de pontos geograficamente distintos”, ou seja, o compositor unia gêneros e paisagens diferentes em uma mesma obra, sobrepondo cenários sonoros e espaciais.

A característica principal de cada peça e da obra como um todo é a criatividade e autonomia, que configura um leque de possibilidades interpretativas dentro do contexto global da coleção. A liberdade individual de cada peça não a desconecta do conjunto, pois encontramos na coleção um germen, um núcleo estilístico, que integra toda a obra, gerando um discurso musical contínuo e fluente, que reflete as experiências vividas pelo compositor.

Assis (1993) constata que:

Apesar de escritos em momentos diferentes, os *Prelúdios Tropicais* possuem procedimentos comuns no aspecto da estruturação formal garantindo assim a unidade e também a identidade da série. A

utilização de materiais musicais autenticamente folclóricos estarão presentes em todos os prelúdios, sendo que em alguns de uma maneira mais evidente, e em outros esta utilização é mais sutil. (p. 4)

Assis (1993, p. 3) considera que as peças possuem uma linguagem impregnada de elementos folclóricos justapostos, muito bem trabalhados e que criam uma forte identidade de música nacional, mas ao tempo se mostram como uma música flexível, aberta, contemporânea, transcendendo o próprio folclore.

O idiomático da obra é estruturado a partir de um pequeno material: motivos curtos, articulados e bem conectados, onde as ideias são repetidas, variadas, invertidas e justapostas, constituindo-se na forma básica de organização de toda Coleção, um material compositivo insistentemente aproveitado e um dos traços particulares do compositor. Esta repetição é um dos elementos fortes de coesão, proporcionando ao ouvinte um potente referencial, assegurando a retenção dos elementos expressivos como um ponto de apoio para a percepção, e requerendo do intérprete, criatividade na elaboração dos contrastes.

Andamentos distintos diferenciam as seções e o material temático, contribuindo para a construção dos clímaxes. Estes pontos culminantes são construídos com clareza pelo compositor através da mudança gradativa de materiais, tais como: níveis de dinâmica, tensão harmônica, registros, ritmo, agógicas, entre outros.

Elementos tonais e modais, dissonâncias e asperezas, bem como agregados sonoros, convivem com naturalidade e equilíbrio, um dos delineamentos típicos da obra: a justaposição de idiomas, a superposição de elementos e a fusão de gêneros. Esta estruturação da linguagem compositiva desenha mesclas harmônicas, melódicas e rítmicas, que geram atmosferas de uma ambientação sonora pouco definida, mas que sem dúvida refletem um clima sonoro nacional.

Paisagens modais pontuam a obra, porém o tratamento modal é feito de forma livre, flexível, com dualidades, deformações, flutuações e elisões, um pseudo-modalismo, que compromete e dificulta a percepção da estrutura modal.

Percebe-se no contexto geral da obra um cenário de fluência na construção melódica, evocando a presença figurativa do violino na concepção fraseológica do compositor, este, seu instrumento principal. O compositor também utiliza procedimentos de ‘gestual cordal’, encontrado nas arcadas dos instrumentos de corda friccionada, como as rabecas brasileiras, que possivelmente Guerra-Peixe ouviu muito durante sua estada no nordeste e no litoral-norte do estado de São Paulo, e instrumentos de cordas dedilhadas, como o violão e a viola brasileira, típica do interior do Brasil.

A coleção mapeia o instrumental usado nas manifestações folclóricas. São retratados instrumentos melódicos de cordas dedilhadas e friccionadas, instrumentos de sopros e percussão, gerando uma gama de sonoridades e uma variedade de timbres. As particularidades musicais caracterizadoras do estilo composicional de Guerra-Peixe revelam um universo rico nos elementos primordiais da constituição musical: melodia, harmonia e ritmo, onde a trama, a disposição dos timbres, os matizes da dinâmica, as forças harmônicas, constituem uma tipologia de recursos expressivos, com equilíbrio entre unidade e variedade, originalidade e riqueza de imaginação, possibilitando ao intérprete vislumbrar uma grande gama de escolhas.

A obra *Prelúdios Tropicais* desvela riqueza de efeitos sonoros, necessitando em sua concepção performática, exploração quanto à utilização dos toques, articulações, sonoridades e dinâmicas. Através das possibilidades de pedalização, pouco marcada pelo compositor, é possível desenvolver efeitos de maior ou menor quantidade de sons harmônicos que acompanham a emissão do som fundamental. As linhas melódicas sugerem curvas com riqueza de acentos expressivos, os fraseados dinamizam a métrica, onde fusões de pulsação com gingas e sonoridades, equilibram o contexto em sua totalidade.

O ritmo não pode ser concebido sob o ponto de vista matemático, pois a linguagem é recheada de síncopes típicas da música brasileira e de heranças africanas, com a presença de *ostinatos*, melodizações percussivas, dilatações e contrações através das agógicas marcadas pelo compositor, que dinamizam o tempo.

Melodias camufladas às vezes se fazem presentes, também as famosas ‘relações de segundas’ que tanto encantaram Guerra-Peixe por seu potencial

expressivo melódico, assim como a possibilidade sugestiva de se reproduzir o timbre de outros instrumentos.

O trato harmônico revela-se uma coluna estrutural na composição da coleção *Prelúdios Tropicais*, onde se percebe o uso sistemático da dissonância como um elemento estilizador em sua linguagem compositiva. Agregados sonoros revelam espaços de tensão e afrouxamento melódico-harmônico, nos quais a obra tende a caminhar em um fluir contínuo.

Alguns Prelúdios apresentam formas ternárias (n^{os} 1, 2, 3, 4, 8 e 10), ou seja, estrutura em três seções, outros retratam formas binária (n^{os} 6, 7, e 9), estrutura em duas seções e o prelúdio n^o 5 apresenta uma forma rondó, um tema constantemente evocado, de forma variada e alternado por trechos contrastantes.

Dez peças da Coleção

A primeira peça da coleção, intitulada *Cantiga de Folia de Reis* (composta em 03.07.1979), assinala uma abertura ao ciclo de caráter solene, escrita em estilo coral. Guerra-Peixe apresenta, na primeira parte da peça, as típicas cantorias realizadas em terças paralelas e acordes triádicos, um procedimento muito comum na música folclórica e popular de todo o Brasil. Folia-de-Reis, Terno-de Reis ou Santo-Reis, é um grupo coreográfico-musical de inspiração religiosa. Segundo Marcondes (1998, p. 296), na época do Natal os músicos saem às ruas, durante a noite, cantando e louvando o nascimento de Jesus.

Gandelman (1997, p. 80), destaca que *Cantiga de Folia de Reis*, combinando elementos tonais e modais, mistura um contraste entre verticalidade (inspirada nas Folias de Reis do sul de Minas Gerais também ouvidas no estado de São Paulo), com a linearidade, presente na combinação de desenhos do choro, de arcadas de rabeca nordestina e do baião de viola.

Na seção central da peça, após a apresentação da temática da Folia, um interlúdio instrumental típico da manifestação folclórica, apresenta um baião de viola com um caráter bem nordestino, ou seja, o compositor sobrepõe gêneros e narrativas de espaços distantes e distintos.

Faria (2007, p. 40) comenta que o uso de um baião de viola após uma folia de reis, reforça estilística e etnograficamente contrastes temáticos

e que desta forma original, “o compositor mapeava musicalmente o Brasil”. O autor também pontua que a peça externa os acentos expressivos típicos da manifestação folclórica, bem como descreve os instrumentais da Folia: violões, violas, sanfonas, cavaquinho, rabeca e percussão.

Marcha Abaianada (composta em 04.07.1979) possui um caráter jocoso que contrasta com a atmosfera solene da peça anterior, externando um charme brincalhão. De acordo com Marcondes (1998, p. 478) a marcha é uma peça composta para os foliões dos blocos de rua ou cordões de salão que realmente marcham ao acompanharem seu ritmo, e o termo abaianada, vem de baião ou baiano⁵, uma dança viva, em pares, acompanhada por violas e por uma toada, que é seguida de improvisos poéticos.

A música do baião tem como característica a vivacidade. Segundo Guerra-Peixe (1970, p. 17), abaianada é uma peça executada pelas orquestras de Zabumba⁶ (o compositor pesquisou as orquestras de Zabumba em Caruaru, no estado de Pernambuco) cujas características são o ritmo rápido demarcado pelo toque de tarol⁷ “rufado”, que significa um som alto e forte, ou seja, é um baiano ou baião “mais espalhafatoso” (p. 32).

Guerra-Peixe configura a peça superpondo uma melodia modal em um *ostinato* cromático. Faria (2007, p. 36) salienta que o compositor trabalhava o modalismo livre de fórmulas estereotipadas, ‘deformando’ os modos ou introduzindo ‘notas estranhas’ causando uma sensação de flutuação modal.

5. O baiano também é uma dança que faz parte dos Cabocolinhos, pesquisados por Guerra-Peixe entre 1950 e 1952 no Recife. Cabocolinhos são grupos que se vestem de índio e saem geralmente no carnaval tocando e dançando. Geralmente representam versões da História do Brasil, louvações à riqueza da terra, à valentia e dignidade das tribos, as divindades ameríndias ou relembram tradições dos antepassados (Guerra-Peixe, 1965, p. 140). A inúbia, uma pequena flauta feita de latão, é o instrumento mais presente na manifestação.

6. A Zabumba é uma banda típica ou uma orquestra que basicamente se constitui de duas flautas de bambus (denominadas pifes), a zabumba, que é um tambor de som grave e o tarol, um instrumento de percussão com afinação mais aguda, podendo a orquestra ter variações em sua formação dependendo do estado ou a localidade. Encontrada nos estados nordestinos do Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas e Pernambuco. Consta com muitas danças no repertório, tais como: Dobrado, Marcha, Choro, Valsa, Tango, Polca, Schottisch (Chóti), Quadrilha, Baiano ou baião entre outros ritmos (Guerra-Peixe, 1970, pp. 15-16).

7. Instrumento de percussão.

Na perspectiva de Gandelman (1997, p. 80) a *Marcha Abaianada* apresenta um tema paulista de cana-verde, em terças dobradas, como ideia melódica principal sobre um baixo *ostinato* derivado do ritmo de baião que é geralmente executado por sanfona. Já Serrão (2007, p. 74) relembra que: “apesar de nunca ter comentado suas preferências quanto aos prelúdios, falava deste de maneira especial”.

O terceiro Prelúdio da coleção, *Persistência* (composto em 05.07.1979), tem como característica principal um elemento rítmico que referencia uma insistente e constante repetição temática, indicando determinação. Serrão (2007, p. 74) o define como “um motivo de três compassos, que se repete na abertura, aparece como ponte entre o *Lento* e o *Allegretto moderato* (imitando viola caipira), e como coda”, e considera-o um excelente estudo de sonoridades e pedalização.

Na ótica de Gandelman (1997, p. 80) a peça se configura em uma embolada⁸ modal (IV grau elevado e VII abaixado), antecedida e seguida por subseções à maneira de prelúdio e recitativo, e superposta a desenhos previamente apresentados.

A seção central possui um caráter embalado, cadenciado ritmicamente, dando-nos a impressão de um fole abrindo e fechando, preparando o ponto culminante da peça, reforçado pelo volume ampliado da sonoridade. A segunda parte da peça, conforme Faria (2007, p. 35), apresenta um tema modal de Xangô⁹ compilado no Recife. Os acordes finais são marcados pelo compositor para serem executados com energia e segura, ocasionando uma terminação de efeito abrupto.

Ponteado de Viola (composto em 08.07.1979) imita o rasqueado da viola brasileira, um modo despojado de tocar o instrumento. De acordo

8. Processo poético-musical que ocorre em várias danças. Originária do Nordeste brasileiro, principalmente da zona litorânea, a embolada tem como características: melodia declamatória em valores rápidos e intervalos curtos, texto geralmente cômico ou descritivo, ou uma sucessão lúdica de palavras associadas pelo seu valor sonoro (Marcondes, 1998, p. 262).

9. Culto fetichista afro-brasileiro assinalado em Pernambuco, Paraíba e Alagoas. O Xangô apresenta como característica principal o fato de se constituir na adoração de entidades sobrenaturais denominadas orixás ou simplesmente santos (Marcondes, 1998, p. 835).

com Marcondes (1998, p. 637) pontear significa: tocar, tanger, dedilhar. Vetromilla (2003, p. 91) destaca que Guerra-Peixe recolheu temas de ponteados em Caruaru em 1952, assim como de toques característicos de baião-de-violão e que, na década de 40, o compositor substituiu a palavra prelúdio por ponteio (seguindo a proposta de Mário de Andrade), e passou a adotar o termo ponteadado, que é utilizado comumente na prática da música folclórica, na década de 1950.

Assis (1993, p. 17) conceitua que ponteadado é um termo derivado de pontear, uma prática frequentemente utilizada pelos cantadores nordestinos para intercalar a cantoria, isto é, “quando estes cantadores querem descansar a voz um dele é solista de um ponteadado”. Serrão (2007, p. 74) descreve que a peça imita as improvisações dos violeiros, com sons cheios e pedais longos que acompanham o desenvolvimento harmônico, em um crescendo estrondoso, e sugere que “o andamento deve ser observado rigorosamente”. Já Gandelman (1997, p. 80) a retrata como uma obra de caráter percussivo e festivo, sendo que o motivo da seção central foi extraído do terceiro movimento do Quarteto de Cordas nº 2 do próprio compositor, que é de 1958.

A segunda parte da obra apresenta um acompanhamento em ritmo de baião, sobreposto a uma melodia de poucos contornos intervalares, salientando uma viola ‘dedilhada’. No final da peça a viola perde a força, dissolvendo-se, silenciando.

A peça *Ponteadado de Viola* também apresenta flutuações modais em sua construção harmônica, evidenciando um trato flexível, o que segundo Faria (2007, p. 37) é comum encontrarmos nas manifestações folclóricas. “Estas flutuações, próprias do folclore, são encontradas com a frequência de um traço estilístico na obra de Guerra-Peixe”.

A quinta peça da coleção, *Pequeno Bailado* (composta em 02.01.1908) realça intenção de dança e movimento. A introdução ‘cita’ o bailado que seguirá, e quando este se mostra, temos a impressão de “pares valsando”. Conforme Marcondes (1998, p. 263) o bailado ou enfiado é uma dança do fandango, um valsado do estado de São Paulo, onde damas e cavalheiros formam uma grande roda no salão.

Serrão (2007, p. 74) define a peça como uma dança elegante e encantadora, uma valsa disfarçada de bailado, e Gandelman (1997, p. 81) aponta a relevância do movimento cromático descendente no baixo, condizente com o estilo de valsa brasileira.

Reza-de-defunto (composta em 06.01.1980), é uma cantilena religiosa, similar às incelenças ou incelências, e benditos, que são cantigas fúnebres entoadas aos pés do morto. A peça faz alusão à profissão de Carpideira, uma figura feminina cuja função, de acordo com Marcondes (1998, p. 379), consiste em “chorar para um defunto alheio”, um costume herdado dos portugueses.

Este sexto prelúdio da Coleção é uma peça de caráter solene e sentimental, que evoca a dor da perda, da existência. Existe um jogo entre a rezadeira (solista) e as sentinelas (coro), citadas na introdução e no tema principal. Um baixo repetitivo na região grave faz efeito de procissão.

Guerra-Peixe, em 1952, pesquisou muitas Rezas-de-Defunto em Caruaru, no estado de Pernambuco. Este estudo lhe rendeu um artigo publicado na Revista Brasileira de Folclore. Neste artigo, o compositor (1968, p. 235) comenta que na época a polícia proibia esta “cantoria”. Segundo definição do compositor (p. 242), a *Reza-de-Defunto* é uma música vocal, sem acompanhamento de instrumentos, em andamento lento e com um ritmo pouco variado, dando a impressão de permanente monotonia, características que podemos observar retratadas na composição.

Serrão (2007, p. 74) constata que “a cantoria em terças, na abertura, torna-se ainda mais pungente na marcha fúnebre, com o acréscimo da oitava e um grande crescendo, começando do pianíssimo (embora não esteja escrito). Trata-se de uma peça de rara beleza”. Já Gandelman (1997, p. 81), ressalta que a obra apresenta uma estruturação em doze versos, característica das Rezas, bem como *ostinato* rítmico e adensamento da textura na segunda seção.

A *Tocata* (composta em 11.01.1980), de caráter enérgico e constituída de padrões percussivos, é a peça que apresenta a configuração mais rítmica da Coleção, uma espécie de melodização da percussão. A apresentação de um *ostinato* rítmico gera um tipo de moto-perpétuo figurativo, a partir da insistente repetição de uma célula de efeito motórico. A obra evoca a

impressão de tambores afro-brasileiros tocando, remetendo a um batuque, que é uma dança de terreiro. A execução necessita de vitalidade, precisão e equilíbrio para evidenciar a enérgica insistência rítmica.

Segundo Faria (2007, p. 35) o uso de *ostinatos* se revela como um elemento integrante da técnica composicional de Guerra-Peixe, lembrando padrões percussivos com elementos temáticos. Serrão (2007, p. 74) considera a *Tocata* como mais brilhante dos dez Prelúdios e diz que o ritmo, de origem banta, apresentado na mão esquerda, exige um andamento constante para que o caráter rítmico da música seja mantido. Gandelman (1997, p. 81) expressa que a peça apresenta uma recorrência quase obsessiva de quatro motivos rítmicos e que dentre eles encontramos um toque de candomblé do Recife.

Cantiga Plana (composta em 03.01.1988) é uma peça calma, de caráter íntimo e singelo, como uma cantilena ou poesia cantada, remetendo a um cantochão e sugerindo momentos de recolhimento no tema principal encontrado na segunda seção. A proximidade interválica na construção da melodia, com poucos contornos e muita simetria, evoca a impressão de lembranças antigas e remotas, suscitando sensações de cunho íntimo ou mesmo místico.

Marcondes (1998, p. 148) expressa que, de modo geral, as cantigas são composições anônimas nas quais o povo interpreta acontecimentos importantes de uma época. Serrão (2007, p. 75) descreve que a introdução, com dois compassos fortes e enérgicos, se repete em dinâmica *piano* e caráter sombrio, e que a cantiga, expressiva, triste e de caráter modal, constituída basicamente por graus conjuntos, se resolve na Coda com a repetição da Introdução. Gandelman (1997, p. 85) destaca que a obra é construída sobre uma nota pedal, sobre a qual uma melodia lenta, estática e modal é estruturada.

Polqueada (composta em 03.01.1988), o penúltimo Prelúdio da Coleção, transparece um estilo brincalhão já no título, uma corruptela da palavra polca, demonstrando a intenção do compositor em estilizar, brincar com o gênero da polca presente no nordeste brasileiro e que, e que segundo Marcondes (1998, p.636), fundindo-se com outros gêneros, ganhou o mundo rural, foclorizando-se.

Serrão (2007, p. 75) comenta que a peça é uma versão alegre e jocosa da polca, fácil e divertida de tocar, e Gandelman (1997, p. 85) explana que a obra apresenta *ostinatos* rítmico-melódicos e efeitos de aceleração e adensamento da textura na segunda seção.

A décima peça da coleção *Prelúdios Tropicais* intitulada *Tangendo* (composta em 09.01.1988), representa a ação de tanger, que significa tanto dedilhar as cordas de um instrumento musical como fazer vibrar um tambor. Segundo Serrão (2007, p. 75), a obra expressa novamente a viola caipira e suas improvisações (assim como no Prelúdio nº4, *Ponteado de Viola*): “A segunda parte começa leve e expressiva, chegando ao clímax da peça, na melodia em oitavas”.

Gandelman (1997, p. 85) descreve a recorrência de um modelo apresentado já no 1º compasso evidenciando paralelismo. Segundo a autora, o ritmo tem origem árabe-africana, e está estruturado sobre um pedal de tônica, sugerindo ainda uma embolada descrita na seção central através de oitavas sobre nota pedal.

Paisagens musicais: retratos de memórias e lugares

Os inúmeros recursos utilizados por Guerra-Peixe na tentativa de fundamentar um estilo próprio, condizente com suas aspirações musicais e seus ideais artísticos e estéticos, nos indicam a amplitude no uso do material folclórico como uma fonte inesgotável de bagagem composicional. Fundindo elementos de diversas manifestações populares em uma mesma obra, oriundas de contextos e paisagens díspares e ao mesmo tempo semelhantes pelos afetos compartilhados, Guerra-Peixe estabelece um estilo pessoal de utilização do material folclórico sistematizando processos composicionais individuais e englobando diferentes parâmetros como fatores estilizáveis.

O compositor estilizou a instrumentação, o uso das escalas, esquemas melódico-rítmicos, a harmonia e o timbre, refletindo uma relação orgânica com o folclore. O discurso musical de Guerra-Peixe exterioriza traços imbricados da cultura afro-brasileira, indígena e portuguesa, colhidos diretamente nas fontes populares.

Os espaços de vivências do compositor descortinaram em sua produção, pluralismo e inventividade, provenientes das manifestações populares. As pesquisas *in loco* e o registro musical das tradições folclóricas renderam-lhe atitudes diferenciadas dos nacionalistas tradicionais, propiciando-lhe um amparo singular na composição de sua obra. Esta experiência geograficamente vivida, repleta de sentimentos e afetos, revela particularidades e memórias íntimas do compositor que são retratadas nos dez *Prelúdios Tropicais*.

As paisagens vividas pelo compositor, e por mim incorporadas de forma criativa e imaginativa, possibilitou-me construir significados na interpretação da obra. Escolhas em constante e permanente transformação, sentidos que expressam parte do universo geográfico e sonoro do compositor e tornam a execução da obra intensa, dinâmica e inventiva.

A coleção *Prelúdios Tropicais* é um referendo valioso à literatura pianística evidenciando uma arquitetura, um amálgama de forte comunicabilidade musical, um panorama de narrativas que revelam paisagens sonoras e as emoções vivenciadas pelo compositor. Cartografias e espacialidades que delineiam a rica diversidade sonora e geográfica do Brasil.

Referências bibliográficas

- Assis, A. C. de (1993). *Prelúdios Tropicais de Guerra-Peixe. Análise dos prelúdios 1, 4, 6 e 9 com enfoque na utilização do material folclórico* (Monografia de especialização). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- _____. (2006). *Os Doze Sons e a Cor Nacional: Conciliações estéticas e culturais na produção musical de César Guerra-Peixe (1944-1954)* (Tese de doutoramento). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- Faria, A. G. de (1997). *Guerra-Peixe: sua evolução estilística à luz das teses andradeanas* (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro.
- _____. (1998). Guerra-Peixe e as ideias de Mário de Andrade: uma revelação. *Debates*. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, (2), 63-72. Acedido em: <http://www.unirio.br/ppgm/debates.htm>
- _____. (2007). Modalismo e Forma na obra de Guerra-Peixe. In A. Faria; L.O.C. Barros; R. Serrão (eds.). *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 29-45.

- Furlanetto, B. H. (2017). *Paisagem sonora do boi de mamão paranaense: uma geografia emocional*. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná.
- Gandelman, S. (1997). *36 compositores brasileiros*. Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará.
- Guerra-Peixe, C. (1965). Os cabocolinhos do Recife. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, Marques Saraiva, (11), 135 - 158.
- _____. (1968). Rezas-de-defunto. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, Marques Saraiva, (22), 235 - 268.
- _____. (1970). Zabumba, orquestra nordestina. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, Marques Saraiva, (26), 15 - 68.
- _____. (1971). *Curriculum Vitae. Principais traços evolutivos da produção musical*. Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: Texto datilografado.
- _____. (1988). *Melos e Harmonia Acústica. Princípios de Composição Musical*. São Paulo: Opus Irmãos Vitale.
- Laboissière, M. (2004). Música e performance. *ICTUS*. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal da Bahia. Salvador, (5), 7 - 16.
- Malamut, S. V. (1999). As Suítes para Flauta de Guerra-Peixe. *Cadernos do Colóquio*. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2 (1), 36-40. Acedido em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/22/3278>
- M. A. Marcondes (ed.) (1998). *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* (2. ed.). São Paulo: Art Editora Publifolha.
- Miguel, R. (2006). *A Estilização do folclore na composição de Guerra-Peixe*. (Dissertação de mestrado). Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro.
- Nepomuceno, R. (2001). *César Guerra-Peixe: a música sem fronteiras*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Oliveira, N. S. de (2007). A Didática no Ensino de Composição e Orquestração. In A. Faria; L.O.C. Barros; R. Serrão (eds.). *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 87-103.
- Persi, P. (2014). Geografia e emoções. Pessoas e lugares: sentidos, sentimentos e emoções. (B. H. Furlanetto, Trad.). *Revista Geografar*. Programa de Pós-Graduação em Geografia. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 9 (1), 200 - 218. Acedido em: <https://revistas.ufpr.br/geografar/article/view/36829>
- Serrão, R. (2007). Música para piano. In A. Faria; L.O.C. Barros; R. Serrão (eds.). *Guerra-Peixe: um músico brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 63 - 85.
- Vetromilla, C. (2003). Ponteado ou Prelúdio: considerações sobre uma obra para violão de Guerra-Peixe. *Per Musi - Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte, (8), 84 - 93. Acedido em: <http://www.musica.ufmg.br/permusi>

Ernesto Nazareth: uma Hermenêutica de Tempo e Espaço

Carlos Alberto Assis

O grande sai do pequeno, não pela lei lógica de uma dialética dos contrários, mas graças à libertação de todas as obrigações das dimensões, libertação que é a própria característica da capacidade de imaginar. (Bachelard, 1978, p. 299)

O mundo é um lugar cruel e que se torna mais perigoso quando o encantamento pelas ideologias sacralizadas do consumismo impõe o imperativo do descartável que se espalha por todos os níveis das relações humanas. O consumismo desenfreado e as ideologias que lhe dão suporte são frutos de um racionalismo absoluto e exclusivista, que olha somente para o produto e não quer ver o processo e o contexto em que esse produto foi gerado e nos quais deveria continuar a atuar como constructo não cristalizado e sempre passível de renovação. O triunfo da promessa de progresso ilimitado gerou um otimismo sem precedentes que começa a cobrar tributos cada vez mais pesados, que virão, mais cedo que tarde, a afetar profundamente as esferas mais nucleares e genuínas de nosso ser.

Todavia, alternativas são propostas de tempos em tempos como soluções viáveis para problemas concretos. Grandes pensadores abraçam carinhosa e apaixonadamente as questões mais desafiadoras da jornada humana e continuam a apresentar visões de uma possibilidade preñe de esperança. E o ponto de convergência dessas visões parece ser sempre a grande questão da compreensão. Teimosamente, almejamos ainda compreender nosso lugar no mundo, nosso papel como atores e dançarinos

de histórias pessoais e coletivas, como jogadores de folguedos e celebrações a enaltecer a dádiva da existência e de tudo que nos cerca.

Assim, a hermenêutica surge em algum momento para auxiliar inicialmente na interpretação de textos obscuros ou incompreensíveis e passa com o tempo a buscar a compreensão de todos os textos e também dos indivíduos que os criam. A hermenêutica quer compreender a compreensão. O filósofo alemão Hans-Georg Gadamer nos diz que a tarefa da hermenêutica é a construção de uma ponte sobre a distância humana ou histórica entre os espíritos.

Queremos, portanto, discutir alguns aspectos relacionados a essa distância física, espacial ou temporal, mas também espiritual que nos separa do outro. Espírito aqui no sentido de mundos internos limitados por processos diferenciados que nos tornam estrangeiros aos mundos internos do outro. Daí a necessidade da ponte, da porta que abra esses mundos e os favoreçam à comunicação.

Trago como exemplo para essa discussão a figura de Ernesto Nazareth, compositor carioca que viveu na transição do século dezenove para o século vinte, e foi testemunha de uma época de profundas transformações históricas, culturais, econômicas e geográficas. O objetivo dessa análise é averiguar as relações de sentido que se podem estabelecer entre o compositor que concretiza as obras através da organização de seus elementos, o intérprete que as executa e as mantém vivas através da repetição e aquele que as recebe em qualquer de suas manifestações, ao vivo ou por gravações.

Resulta dessa discussão a avaliação do papel do tempo histórico e do espaço vivido como elementos de construção de sentido presentes na interação entre a manifestação da obra e sua fruição e as consequentes questões que surgem desse processo comunicativo, as significações atribuídas a essa interlocução e as possibilidades realizáveis pela interpretação como parte desse jogo.

De uma interpretação musical

Hermenêutica é uma transliteração latina do verbo grego *hermeneuein* (*ερμηνευειν*), cunhada por Johann Dannhauer em meados do

séc. XVII, em 1654 (Schmidt, 2014, p. 18), com o intuito de aplicar sobre os textos, a princípio legais e religiosos, um processo racional e prescritivo de entendimento. Posteriormente, apesar das discussões levantadas a respeito do âmbito e diferenças entre explicação, esclarecimento, compreensão e conhecimento, o processo de interpretação entranhado nas acepções de hermenêutica acabou por generalizar o termo ao atribuir-lhe uma universalização do conceito de compreensão.

Interpretação (*interpretatio*, de *ερμηνεία*), de origem etimológica incerta, deriva do latim *interpres*, *interpretis*, substantivos respectivamente masculino e feminino, que em seu sentido próprio significam intermediário, agente, mediano entre duas partes, ajudante, auxiliar, sendo *pres*, *pretis* provavelmente oriundos de uma corruptela de *pars*, *partis*. Num sentido particular, que se tornou o sentido que conhecemos hoje, o termo indica aquele que explica, tradutor, comentador (Faria, 1967, p. 519). Entretanto, é difícil evitar a lembrança que a sonoridade da raiz do termo evoca, *praes*, *praedis*, substantivo masculino que num sentido próprio significa fiador e, em sentido figurado, significa penhor, caução (Faria, 1967, p. 785). O intérprete se tornaria, assim, além de agente intermediador e auxiliar, ao traduzir e veicular a mensagem, também o fiador, o responsável pela obra penhorada que se encontra em seu poder. Estabelece-se, assim, uma relação íntima de privilégio e responsabilidade entre aquele que interpreta e o que está a ser interpretado.

No caso da música, pode-se questionar o papel da interpretação e indagar onde ou como uma hermenêutica seria possível, almejada ou mesmo desejada, uma vez que ao discurso musical falta a dimensão lexical (Borges Neto, 2005), e o texto musical torna-se mais difuso, mais subjetivo e mais etéreo, o que confere uma complexidade quase desconfortável às discussões em torno desse tema. Tentar explicar ou compreender um fenômeno, evento ou manifestação artística criados com elementos não verbais torna-se tarefa árdua e questionável. Não deveríamos apenas deixar a obra fluir por nossos sentidos e nos entregarmos à simples apreciação de sua beleza? Mesmo que a resposta seja afirmativa, queremos ainda compreender por que essa beleza nos afeta e por que continuamos engajados em sua produção e apreciação.

Duas correntes de pensamento se confrontam historicamente quando abordam as questões de significação e atribuição de sentido aos textos musicais. De um lado, um viés racionalista olha para os elementos físicos e técnicos do texto, e entende que o musicista produz em seu instrumento ou através de sua voz sons representados no papel por símbolos gráficos, que indicam parâmetros de altura, duração, intensidade, articulações e relações entre agrupamentos sonoros, organizados em um contexto definido por restrições tácitas compartilhadas por compositores, intérpretes e ouvintes (Meyer, 1989) e que transformam a obra musical resultante numa entidade cultural inteligível e apreciável nas práticas adotadas (Krausz, 1993, p. 13). De outro lado, uma visão romântica constrói universos prenhes de emoções e sentimentos, manifestados através de símbolos e metáforas que expressam uma sutileza inacessível à razão, e que devem ser eliciados pela fúria do abandono de si mesmo. Nesse cenário, a figura do gênio criador se impõe, e compositor e intérprete reivindicam para si a supremacia da mensagem num embate tácito e com uma carga de sutil violência nem sempre assumida.

Entre dois extremos, o fiel da balança talvez se encontre numa síntese de aspectos e elementos que não se excluem, mas que se podem complementar. O embate se torna jogo e dança, e percebemos que o significado primeiro impresso no texto musical representa afinal a expressão mais profunda e íntima do pensamento musical do compositor, plasmado em símbolos gráficos e sons, revelados e manifestados pela individualidade do intérprete.

Schleiermacher propõe, em fins do séc. XVIII, uma nova abordagem da hermenêutica, ao expandir seus horizontes e aprofundar seus processos metodológicos. Ao retirar a exclusividade dos objetivos centrados na filologia clássica, bíblica e legal, Schleiermacher orienta as discussões da hermenêutica para o elemento central que fundamenta todos os textos e discursos: a linguagem como manifestação do ser pensante interior.

Como manifestações exteriorizadas do pensamento, todo produto textual compartilha elementos discursivos ou retóricos baseados em processos linguísticos, verbais ou não-verbais. Assim, uma escultura, uma performance ou uma paisagem podem ser considerados um texto na

medida em que se lhes é conferido um sentido de significação a partir de um processo de organização de seus elementos e de interação comunicativa. Essa atribuição de sentido envolve não somente a percepção e o reconhecimento dos elementos contidos nesse texto, e sua relação, mas também um grau maior ou menor de interpretação.

Para o processo de interpretação e sua conseqüente compreensão, a contribuição mais significativa de Schleiermacher foi a percepção de que não é suficiente a análise dos elementos técnicos, estruturais e gramaticais de um texto, mas há necessidade de se conhecer o contexto interno apreendido histórica e culturalmente pelo autor do texto, suas motivações e os processos seminais que deram origem ao resultado final.

Posteriormente, Heidegger introduz o termo *facticidade* para abordar um sentido de experiência em que o objeto é experimentado a partir de uma orientação particular, contendo uma elucidação particular, situado em um contexto significativo particular. Assim, a experiência vivida é uma unidade de significado extraída do fluxo da vida e direcionada para determinado momento, em que a dualidade sujeito-objeto não existe como confronto, pois o significado não é atribuído ao objeto experimentado, mas já se encontra presente no momento desse encontro, e o contexto de significado é orientado pelas preocupações, ou seja, pelo direcionamento da intenção do sujeito. A facticidade significa assim o modo particular do ser/estar em cada aqui/agora (*Dasein*).

Numa crítica às hermenêuticas românticas, Heidegger rejeita tanto a interpretação puramente psicológica que persegue a ideia seminal do autor, de Schleiermacher, quanto a possibilidade de recriação do ato criativo, de Dilthey. A linguagem torna-se, para Heidegger, a casa do Ser, e a essência da linguagem é o dizer silencioso do envio do Ser, que é trazido à presença do outro através de sua fala (Schmidt, 2014).

Seguindo a linha de pensamento de seu mestre, Gadamer entende que o objetivo da hermenêutica não é a reconstrução da situação original do texto a partir de uma ponte somente temporal, mas a compreensão da verdade que ele contém, ao descobrir o que ele tem a nos dizer, para finalmente desempenhar sua principal tarefa, que é a de integrar essa verdade em nossa vida.

De saraus e paisagens

Ernesto Nazareth, compositor carioca que passou toda sua vida na cidade do Rio de Janeiro, nasceu aí em 20 de março de 1863, na rua do Bom Jardim, atual Marquês de Sapucaí e aí veio a falecer, provavelmente em primeiro de fevereiro de 1934, aos 71 anos de idade. Seu corpo foi encontrado, no dia quatro de fevereiro, nas águas da represa do manicômio Colônia Juliano Moreira, onde havia sido internado no ano anterior.

Sua obra consta de mais de duzentas composições escritas exclusivamente para o piano, entre tangos brasileiros, valsas, polcas, hinos, marchas, quadrilhas, sambas e outros. Por utilizar-se das formas menos audaciosas advindas de gêneros populares, quase dançantes como os tangos, maxixes e polcas, ou emprestadas das serestas como as valsas e por nunca ter cultivado gêneros próprios do universo erudito, como sonatas e sinfonias, Nazareth foi relegado a uma periferia estética preconceituosa e sua obra vagou num interstício dificilmente definível e tem sido tachada de semi-erudita ou semi-popular, conforme os caprichos de quem olha para parâmetros melódicos ou rítmicos ou para outras configurações.

Mário de Andrade e Darius Milhaud pressentiram em sua obra elementos típicos do movimento musical nacionalista, embora Nazareth não tenha se interessado em levantar a bandeira estética ufanista que caracterizou o movimento. Sua obra continuou sempre muito pessoal, reflexo de um tempo e de um espaço tipicamente urbanos do Rio de Janeiro em que viveu (Verzoni, 2011; Carvalho, 2012).

As escolhas estéticas e técnicas de Nazareth refletem muito de seu mundo interior e têm muito a nos dizer desse mundo e do mundo que apreendeu e vivenciou. Em mais de cinquenta anos de carreira, desde a edição da primeira música, em dezembro de 1878, até o último recital, em fevereiro de 1932, Nazareth, além de compositor, foi acompanhador e professor de piano, tocou em clubes, bailes, batizados e casamentos, cinemas e casas de venda de partituras e instrumentos, gravou discos, excursionou, apresentou-se em programas de rádio.

O piano, seu instrumento preferido, alcança durante o século XIX um prestígio ímpar, e desde então carrega uma quantidade significativa de elementos simbólicos que o caracterizam como uma das ferramentas de

expressão mais características do romantismo. Como porta-voz de uma ideologia estética em que o compositor se transforma em herói e o piano, seu instrumento, em arma, a música europeia do século XIX estabelece um patamar de escrita musical que se torna assinatura da personalidade do compositor, que expressa, através do instrumento, sua individualidade e seus sentimentos.

Nazareth alia uma sensibilidade refinada herdada de sua formação erudita no instrumento a uma expressão ligeira que não chega a ser superficial, e consegue amalgamar uma linguagem harmônica sutilmente elaborada, melodias delicadamente construídas e configurações rítmicas típicas emprestadas da música popular. Como resultado, suas obras exalam um frescor cativante, a um tempo alegre e melancólico, filtrando os sons da rua para o salão, das serestas e festas para os saraus. Sua música destinava-se não à dança, mas ao deleite estético, não à turbulência da festa, mas à tranquilidade do encontro íntimo e doméstico.

Não é de estranhar que sua produção não encontre pouso definido, pois aos olhos da modernidade que buscava uma identidade musical nacionalista, Nazareth era visto como compositor anacrônico, que não exprimia as exuberantes paisagens tropicais nem utilizava elementos folclóricos ou populares como materiais de transformação e elaboração musical. A orientação erudita e a expressão popular não são meras influências em sua obra, mas a essência mesma da manifestação musical.

Além disso, durante sua vida, o Rio de Janeiro do final do século XIX e início do século XIX foi palco de profundas transformações históricas, culturais, sociais e geográficas. A população que, no censo de 1872 foi estimada em 275.000 pessoas, em 1900 já passava de 750.000. Vivendo na capital do Império e da posterior República, Nazareth presenciou o longo processo de abolição da escravatura, sancionada pela Lei Áurea em 1888 e suas extensas consequências sociais. No ano seguinte, no dia 15 de novembro, na Praça da Aclamação, atual Praça da República, no centro do Rio de Janeiro, assistiu à Proclamação da República Brasileira, um golpe de estado político-militar deflagrado por um grupo de militares do exército, liderados por Manuel Deodoro da Fonseca, que instaurava a forma de governo republicana presidencialista.

Em 1897, presenciou a chegada do cinema e sua rápida e bem-sucedida expansão, tendo trabalhado por vários anos, a partir de 1909 em salas de cinema, principalmente o Cine Odeon, inaugurado em 16 de agosto desse mesmo ano, na esquina da recém-concluída Avenida Central, atual Avenida Rio Branco, com a rua Sete de Setembro.

A região central do Rio de Janeiro passava por profundas reformas desde 1902, quando Francisco Franco Pereira Passos (1836-1913), engenheiro nomeado prefeito pelo presidente Rodrigues Alves, propôs e levou a cabo um grande projeto de reestruturação urbana. O rápido e desordenado crescimento de uma cidade colonial, que absorvia agora a mão de obra de imigrantes europeus e dos recém-libertados escravos, levantava graves problemas de transporte urbano, abastecimento de água, saneamento básico e carência de programas de saúde e segurança.

Duas ações principais causaram uma comoção social e levaram a profundas alterações na estrutura e na paisagem da cidade. A derrubada de dezenas de cortiços, a partir de 1902, conhecida popularmente como Bota-Abaixo, e a campanha de vacinação contra a febre amarela e a varíola, em 1904, liderada pelo sanitarista Osvaldo Cruz (1872-1917), transformaram a Cidade da Morte na atual Cidade Maravilhosa. No entanto, a falta de planejamento e de orientação ao povo resultou num alto custo social. A população, destituída de suas habitações, passa a ocupar os morros vizinhos dando início à construção de favelas. E a campanha de saneamento e vacinação foi interpretada como uma violação e desencadeou um levante popular violento conhecido como a Revolta da Vacina. Depois, vieram a eclosão da primeira guerra mundial, em 1914, a grande epidemia da Gripe Espanhola, em 1918, a expansão do movimento modernista, na década de 1920, e uma série de acontecimentos que alteraram profundamente a política e a economia brasileiras.

Apesar de mudanças e transformações tão radicais no cenário biográfico imediato de Ernesto Nazareth, sua criatividade não pareceu afetada, obedecendo a uma regularidade e constância produtiva durante toda sua carreira. Alterações de estilo também não são observadas. As primeiras obras e as últimas não apresentam diferenças significativas, mantendo o frescor e a leveza que caracterizam a sua produção. Sua vida,

repleta de agruras, vicissitudes e dificuldades financeiras transcorreu num silêncio cinzento que não transparece em suas melodias e harmonias ricas e exuberantes. Tendo residido em mais de vinte endereços diferentes na cidade do Rio de Janeiro, que paisagem Nazareth projeta em sua música? Como situar o autor e a pessoa nesse contexto? Como compreender a relação entre a obra produzida e o tempo vivido? Se é possível estabelecer um diálogo entre todo o universo vivido por Nazareth, suas impressões e pensamentos, e a obra que produziu como manifestação disso tudo, como fazê-lo?

De uma hermenêutica do espaço

A única manifestação musical que pode ser chamada verdadeiramente de popular é a dita folclórica, que brota espontaneamente do talento natural e da experimentação e fundamenta-se na repetição que a perpetua na comunidade em que é gerada. Está profundamente conectada ao espaço em que é produzida e torna-se característica fundamental do lugar em que é vivenciada. A música aí torna-se elemento de identidade, de manifestação pura do ser integrado ao seu ambiente, arraigada no corpo, no movimento do trabalho ou na dança, preenchendo o espaço vital de sua comunidade, nos folguedos e festas, e perpetuando-se na transmissão pela repetição oral entregue a cada geração. Ela não é formalmente ensinada, mas informalmente aprendida através da transmissão e do contato íntimo e diário. Sua elaboração obedece a princípios de simplicidade e economia de meios, e sua estrutura integra-se aos ritmos cíclicos de alternância regulares, intimamente vinculados ao movimento e à dança.

A música chamada erudita, por outro lado, fundamenta-se numa base racional que controla os meios e os resultados conscientemente, distanciando o produto musical de sua base corporal e transferindo-o às esferas mais intelectuais, tanto nos aspectos de produção quanto nos de recepção. Esse processo permite a expansão de sua manifestação e o distanciamento do local em que essa música foi criada, tornando-a, assim, mais cosmopolita, porque baseia-se em códigos compartilhados, expressos e difundidos através da partitura, o documento textual que lhe serve de suporte.

Entretanto, o distanciamento entre a experiência corporal da música popular e a fruição contemplativa da música erudita pode assumir vários níveis de relações, afastando-se e aproximando-se, ou fundindo-se mesmo em alguns momentos. Nesse sentido, o espaço de vivência de cada uma destas manifestações torna-se o elemento primordial de diferenciação entre elas. O corpo e o exterior, próprios da manifestação popular, e o intelecto e o interior, típicos da manifestação erudita, são espaços que acolhem simbolicamente as relações particularmente conflituosas entre interior e exterior, entre corpo e intelecto, entre vivência e fruição.

Podemos entender essas diferentes manifestações como abordagens diversas de vivenciar a experiência de revelação do espírito, do todo do ser de cada um. Elas coexistem, elas partilham elementos estruturais, elas se influenciam mutuamente, revelando as várias e ricas faces de cada ser e de cada comunidade.

A declaração de Nazareth de que compunha *não para ser dançado, mas para ser ouvido*, expõe de maneira clara essa relação conflituosa que se estabelece entre esses mundos aparentemente tão distantes. Ao mesclar elementos da manifestação popular através das estruturas dos ritmos e das danças populares, e elementos da esfera erudita através das estruturas formais e harmônicas que utiliza em sua música, Nazareth projeta no espaço interno das salas e salões a imagem faceira das ruas, e traz para o espaço intelectual de fruição a brejeirice dançante do corpo.

Em relação a esse espaço de vivência, Gadamer (1964, p. 2) pergunta: “Em sua origem, a obra que denominamos obra de arte não é portadora de uma função vital significativa em um espaço de culto ou em um espaço social e não é apenas no interior desse espaço que ela possui plena determinação de sentido?”

Essa questão dispõe a abertura de um amplo conjunto de temas que se espraiam para além da discussão puramente estética. Hermeneuticamente falando, Gadamer atribui à obra de arte o caráter de determinação de sentido como seu aspecto essencial, primordial, sua função vital, e o locus de sua ação reside no espaço em que ela se manifesta, sendo esse espaço específico e inerente a cada tipo de manifestação. Como objetivo precípuo, imprescindível e final da obra de arte, a atribuição de sentido é um processo misterioso, quase mágico, que se estabelece entre a obra e seu espectador e

depende do diálogo que se cria entre o universo do espectador e o universo do autor manifestado na obra, e a compreensão de todo esse processo relacional é a finalidade da hermenêutica. A questão fundamental que se apresenta, pois, é se esse espaço é limitado a um universo continente de um grupo específico, diferenciado e único, e se sua interação com um indivíduo ou grupo pertencentes a outro universo destitui a obra de seu sentido original, enfraquecendo ou suprimindo mesmo sua função vital de determinar sentido.

Quando Gadamer (1964) reformula e aprofunda sua questão inicial, acrescenta a dimensão do distanciamento físico e temporal à capacidade da obra de arte de instituir sentido dentro de seu espaço de manifestação. A questão aqui levantada diz respeito à lacuna existente entre o eu e o outro como um impedimento ou redutor da função inicial da obra de arte e sua reificação ou coisificação, tornando-a elemento de mera apreciação.

Uma obra de arte proveniente de mundos da vida passados ou alheios e transposta para o interior de nosso mundo historicamente formado se transforma em mero objeto de um prazer estético-histórico não dizendo mais nada sobre aquilo que originariamente tinha a dizer? (Gadamer, 1964, p. 3)

O problema, pois, não é a apreciação em si, mas a perda da capacidade de se estabelecer uma conexão com a função original da obra de arte e com a possibilidade de se construir uma ponte com a real parcela de verdade contida nessa obra, ou seja, sua apreciação sem a dimensão reveladora da compreensão.

Assim, Gadamer percebe esse mistério quase mágico da compreensão como a especificidade do vínculo que se instaura entre obra e espectador como possibilidade de abertura, de contato e de ponte entre o eu e o outro, como um ponto de fusão que permite essa ligação:

A obra de arte diz algo a alguém, e não somente como um documento histórico diz algo ao historiador: ela diz algo a cada um como se dito única e expressamente a cada um, enquanto algo atual e simultâneo. A obra de arte diz algo enquanto algo que diz algo ao conteúdo de tudo aquilo que temos de compreender. (Gadamer, 1964, p. 6)

Portanto, essa especificidade torna-se ainda mais significativa quando percebemos que o vínculo assim instaurado pode acrescentar ao todo de nossa busca de compreensão um elemento de apreensão da verdade, de esclarecimento e revelação desse todo através da relação única, íntima e pessoal entre o ser e a obra manifestada.

Além disso, essa comunicação tão sutilmente estabelecida só é possível e somente se torna viável a partir de uma predisposição do espectador. Há necessidade de um querer, pois o processo não é passivo, não se dá aprioristicamente. Gadamer compara esse querer à possibilidade de compreensão do discurso a partir de uma expectativa de sentido que regula o processo, que, no caso da arte, acontece pelo encantamento daquilo que nos toca e que revela, descobre, descobre aquilo que estava escondido pela confrontação conosco mesmos.

É surpreendente que Gadamer escolha um termo tão contundente para esse encantamento, *Betroffenheit*, que possui um sentido de perturbação, consternação, como se esse movimento não fosse um simples notar algo, mas um susto que nos desperta para novas possibilidades:

De uma maneira enigmática, a familiaridade com a qual a obra de arte nos toca é ao mesmo tempo abalo e derrocada do habitual. Não apenas o *É isso que tu és!* que ela descobre em um espanto alegre e terrível'- ela também nos diz: *Tu precisas mudar a tua vida!* (Gadamer, 1964, p. 9)

Assim, o espectador se depara com uma revelação, um descobrimento, um desvelar em relação à obra com a qual se funde, mas também em relação a si mesmo. O verdadeiro diálogo que surge revela a obra ao espectador, mas exige uma revelação do espectador a si mesmo para se tornar completo e pleno. A obra de arte traz à existência um lugar de descobertas. No caso da música, a fruição estética se constrói no espaço sonoro que se cria e é preenchido por sons e por presenças sutis e impalpáveis das histórias e dos lugares vividos, das experiências e vivências do compositor, do intérprete e do ouvinte, que se enlaçam em dança e conversa.

A obra de arte possui a qualidade de permitir esse diálogo e de criar esse espaço de troca mesmo em meios alheios ao original, como reproduções de quadros e esculturas ou, na música, nos arranjos, paráfrases, citações e referências enquanto mantiverem aspectos reconhecíveis, de semelhança. No entanto, é no lugar em que ela está, em que ela se manifesta em sua plenitude é que se produz a verdadeira mágica do encantamento, do choque e do abalo que transforma e vivifica.

Referências bibliográficas

- Almeida, L. A. de. *Ernesto Nazareth: vida e obra*. Acedido em: <https://ernestonazareth150anos.com.br/Chapters>
- Bachelard, G. (1978). *Os Pensadores. Vida e Obra* (J. A. M. Pessanha, Selec.) (J. J. M. Ramos et al., Trad). São Paulo: Abril Cultural.
- Borges Neto, J. (2005). Música é linguagem? *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. IX. UFPR. Acedido em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMy9-1/borges.html
- Campigoto, J. A. (2003). Interpretação de textos, de história e de intérprete. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, 23 (46), 229 - 252.
- Carvalho, H. de (2012). A obra de Ernesto Nazareth: síntese da particularidade histórica e da música brasileiras. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. São Paulo, 43, 81 - 109.
- Faria, A. G. de (2004). O pianismo de Nazareth em tempo *rubato*. *Per Musi*, Belo Horizonte, 10, 89 - 95.
- Faria, E. (org.) (1967) *Dicionário escolar latino-português*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura.
- Gadamer, H. G. (1964/2010). Estética e hermenêutica. In *Hermenêutica da obra de arte* (M. A. Casanova, Trad.). São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (1960/2015). *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica* (F. P. Meurer, Trad.) (15. ed.). Petrópolis: Vozes.
- Hastings, C. (2011). How expert pianists interpret scores: a hermeneutical model of learning. *International Symposium on Performance Science*, 369-374. Acedido em: www.performancescience.org
- Krausz, M. (1993). *Rightness and reasons: Interpretation in cultural practices*. New York: Cornell University Press.
- Martins, A. O. (2006). Tensão e conciliação entre música popular e música de concerto no piano nacionalista brasileiro. *XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, Brasília, 994 - 998.

- Meyer, L. (1989). *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ritto, B. (2016). *O Rio de Ernesto Nazareth*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Santos, A. M. S. P. & Motta, M. S. da (2003). O “bota-abaixo” revisitado: o Executivo municipal e as reformas urbanas no Rio de Janeiro (1903-2003). *Revista Rio de Janeiro*, 10, 5 - 40.
- Schmidt, L. K. (2014). *Hermenêutica* (F. Ribeiro, Trad.). Petrópolis: Vozes.
- Silva, C. L. da (2005). Ernesto Nazareth e a música de concerto. *XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, Vitória, 868 - 875.
- Verzoni, M. (2011). Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos. *Revista Brasileira de Música*. Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 24 (1), 155 - 169.

Cruzamentos entre a experiência do som e a experiência do espaço¹

Vincenzo Riso

Com base na partilha da paixão pelo fenómeno musical por um lado e, por outro lado, com base naquilo que é o meu conhecimento acerca dos princípios de organização do espaço, tentarei estabelecer uma visão cruzada entre estas duas categorias. Por ser apenas um ‘beneficiário da música’, preciso de recuar à sua definição por forma a operar a articulação com a ideia de organização do espaço com a qual me ocupo desde há muito no âmbito da minha especialização enquanto arquitecto, investigador e professor.

Ainda em jeito de premissa, observo que a partir da famosa referência às palavras atribuídas a Goethe, que falou de “música como arquitectura líquida e de arquitectura como música congelada”, encontra-se muita literatura acerca das ligações entre a composição musical e a composição arquitectónica. Mas a minha proposta é fazer diferente, ou seja, orientar o meu raciocínio noutra direcção. Esta direcção é a da procura de experiências cruzadas do som e do espaço, seguidamente concretizada através um percurso de apresentação de cinco etapas exemplificativas.

1. Para acompanhar a leitura sugere-se a escuta de amostras das peças sonoras mencionadas, as quais podem ser encontradas com livre acesso através dos motores de pesquisa.

Entre as principais referências que inspiraram a pesquisa da qual dou conta neste capítulo, gostaria de fazer referência ao livro do arquitecto dinamarquês Steen Eiler Rasmussen, *Experiencing Architecture* (1962), e de um outro livro *How Music Works* (2012) do músico, compositor e produtor norte-americano David Byrne. Refiro-me precisamente à análise que David Byrne desenvolve, num capítulo específico do seu livro, acerca das maneiras como o espaço e suas condições materiais tem vindo historicamente a acompanhar a evolução da música. Devo ainda referir a inspiradora consulta do livro de Ricciarda Belgiojoso, *Constructing Urban Space with Sounds and Music* (2014).

A primeira etapa deste exercício debruça-se sobre a peça que proponho ouvir e que é de um autor muito próximo a David Byrne, ou seja, de Brian Eno, figura mítica da vanguarda pop-rock, ainda conhecido pelo desenvolvimento de uma música composta especificamente para estimular a criação de uma atmosfera, uma paisagem sonora, ou mesmo para soar apenas como um “discreto complemento” a uma ambiência. Trata-se da famosa *Music for Airports*, de 1978. Eno relata uma sua experiência de espera de um voo na porta de embarque, motivo inspirador da ideia de uma peça para aquele espaço e sua concepção. A este propósito, diz o autor(1) que a música para o ambiente de aeroporto: não deve interferir com a comunicação humana, por isso deve ser mais baixa que a voz; deve ser de longa duração, de maneira a não exigir o esforço de acompanhar frequentes mudanças; deve ser estruturada de modo a não sofrer com as interrupções dos anúncios; deve ir além da alegria superficial, da ideia de que tudo vai correr bem, e do propósito de disfarçar a ansiedade do voo.

Eno conclui explicando que desejava suscitar a sensação de estarmos em suspensão no universo, sendo que ao viajar de avião estamos de facto sentados no vazio, ou seja, uma construção sonora baseada em claros princípios de relação entre percepção sonora e situação do ambiente. De facto, Eno populariza uma ideia que já nos anos 20 do século passado Eric Satie com a sua *musique d'ameublement* (literalmente música mobiliário) tinha intuído. Ou seja, como afirma o crítico musical Giovanni Coppola no seu texto “A Brief History of Music that Doesn't need to be listened to”(2),

a ideia de uma música entendida como uma cor ou como um tom, uma luz, a qual está presente como estrutura reguladora, que nos habitua à sua presença, mas que empenha a nossa percepção apenas de forma parcial. Coppola observa ainda que, “de alguma forma, o ‘não estar/ocupar um espaço mínimo’ é preferível a ‘estar demais/ocupar um espaço exagerado’”. Um princípio já assumido pelas vanguardas visuais e também no âmbito da pesquisa sonora a partir de Satie, antes e depois da extrema ausência que forma a famosa peça 4’33” de John Cage.

A segunda etapa remete para uma instalação de Max Neuhaus em *Times Square/New York*, relativamente à qual também proponho a consulta. Estamos a ver que em algumas experiências a ideia de música torna-se menos presente, logo, o ruído, a casualidade dos acontecimentos e o pano de fundo começam a ocupar o campo sonoro. Os sons desarmónicos que preenchem o ambiente urbano passam a ser propositadamente assumidos como centro da encenação. *Times Square* em Manhattan, lá onde a Broadway encontra a 7th Avenue, mais do que uma praça é um cruzamento de estradas, quer dizer, um sítio de grande trânsito automóvel com um pouco de espaço pedonal. Trata-se de uma instalação subterrânea, embora aberta superiormente à superfície da praça, sendo a este nível posta uma grelha metálica como normalmente acontece nos vãos técnicos que ligam os espaços da linha do metro ao exterior. Temos, portanto, em primeiro lugar, o reconhecimento de um espaço e de uma situação existente como ponto de partida da obra. Neste espaço, Max Neuhaus coloca um sistema de captação e de elaboração do som do ambiente, para emissão de sinais e tons, que são por sua vez difundidos nas galerias do metro e que também tem eco ao nível da estrada. Isto foi em 1977, temos, portanto, de imaginar uma elaboração do som ainda primitiva (pelos menos comparado com o que seria hoje). A instalação ficou activada até 1992, quando Neuhaus se mudou para a Europa. A mesma foi depois re-activada no ano de 2002, pela D.O.E. Foundation que em New York se ocupa dos ‘sem abrigo’. Então ainda hoje a instalação funciona 365 dias por ano e 24 horas por dia. A ideia terá sido a de harmonizar um mínimo (q.b.) dos sons do contexto urbano a fim de torná-los reconhecíveis e, portanto, de serem efectivamente percebidos.

A terceira etapa deste exercício recai sobre a obra *Pigeons Soundings* (1994-2007), do autor Bill Fontana. Aqui o espaço físico corresponde às ruínas da Igreja de Santa Columba, que se encontra no centro histórico da cidade de Colónia, no norte de Alemanha. Hoje em dia estas ruínas fazem parte do Museu de Artes concebido pelo arquitecto Peter Zumthor, projecto que tem materialmente integradas todas as camadas históricas do edifício. Tal Igreja estava em ruínas desde 1943 em resultado do seu bombardeamento durante a segunda guerra mundial. Posteriormente, no espaço limitado apenas por fragmentos das fachadas e das paredes exteriores instalaram-se inúmeras colónias de pombos. Em 1994, Bill Fontana, depois de ter colocado frente a frente dois grupos de quatro microfones, fez uma gravação em oito canais de modo a registar as palpitações dos voos dos pombos de onde partiu para desenhar um mapa dos movimentos bem como dos comportamentos dos pombos neste espaço semiaberto. Com a construção do novo museu, e voltando o edifício a ser um espaço fechado, foram colocadas oito colunas de projecção sonora nos mesmos pontos onde se encontravam os microfones de Fontana. Deste modo, é agora ainda possível evocar naquele espaço os prévios cinquenta anos do cenário anterior.

A quarta etapa desta tentativa de percurso de cruzamentos entre espaços e sons requiere a visita a uma obra intitulada *Sonic Vista Frankfurt*. No ano de 2010 a cidade de Frankfurt convidou Bruce Odland & Sam Auinger para estudarem as qualidades sonoras da chamada cintura verde de Frankfurt. Os dois autores constituem uma dupla que já desde a década de 90 tem vindo a trabalhar sobre as paisagens sonoras urbanas. O contexto da cidade de Frankfurt é a este respeito muito específico, porque trata-se de uma metrópole que, para além de ser densamente construída, tem conseguido ao longo do tempo preservar no seu interior uma cintura verde. Portanto, numa primeira fase do trabalho foram observadas as fontes sonoras principalmente associadas aos transportes e actividades produtivas, em paralelo com a análise da configuração urbana. Este trabalho de reconhecimento prévio levou à identificação de um certo número de situações específicas, reconhecidas como mais representativas. E depois de terem sido imaginadas e ensaiadas as potencialidades de cada uma destas situações foi escolhido o ponto de intersecção do rio Meno com a respectiva

cintura verde. Há aqui uma ponte, que também não é muito longe do centro histórico, e que de qualquer maneira desenvolve um importante papel à escala metropolitana. Uma clássica ponte em ferro do século XIX com arcada invertida e piso pendurado. A instalação de Odland e Auinger a partir deste ponto de observação pretende promover a escuta e a vista da cidade, que é entendida quase como fosse um organismo vivo. É desenvolvido um sistema de captação do som, os *tuning tubes* construídos de propósito e colocados por baixo do piso da ponte. Assim, os sons do ambiente são recolhidos e, em tempo real, reconfigurados em proporções harmónicas antes de passarem para uns pontos de difusão superiormente colocados nas arcadas e tornados bem visíveis mesmo de longe encontrando-se embrulhados dentro de esferas coloridas. O ouvido dos transeuntes é despertado por ritmos e harmonias que no conjunto realizam uma imagem sonora do ambiente urbano na sua globalidade. Ao percorrer a ponte a cidade podia ser ouvida já antes da instalação, mas simplesmente as pessoas não reparavam. Portanto, a obra serviu para atrair a atenção das pessoas, para fazer com que se abrandasse o passo, para ouvir a cidade enquanto organismo global com a sua multiplicidade de actividades que a fazem funcionar.

A quinta e última etapa leva-nos a um concerto de sinos realizado por Llorenç Barber em Alba de Tormes, na região de Castilla y Leon. Oito torres de sinos distribuídas numa aldeia em cima de uma colina; 24 de abril de 2014, dia do 4º centenário do nascimento de Santa Teresa de Ávila. Aqui é literalmente o território que na sua extensão se torna instrumento musical activo. A composição relaciona-se com a topografia e a distribuição dos sinos no corpo do tecido urbano (Fig. 1) e é até influenciada pelo tempo atmosférico. Não é preciso focar um ponto ou outro, o som é aqui uma literal infinita extensão de pontos. O som é o lugar(3).

Para fechar o círculo deste exercício volto agora a David Byrne e Brian Eno; não se trata de mais umas peças, mas sim das palavras deles. Nas conclusões de *Como funciona a música*, David Byrne retoma uma célebre tese de Marshall McLuhan, de acordo com a qual se reconhece que depois da revolução científica e o com Iluminismo se realizou a passagem de uma cultura acústica para uma cultura visual, que é hoje em dia dominante.

McLuhan observava ainda que, numa cultura acústica, o mundo, tal como o som, está todo à nossa volta e chega a nós de todos os lados ao mesmo tempo. Trata-se de uma percepção estratificada e não hierárquica, não tem um centro nem um ponto focal. Antes pelo contrário, na percepção visual uma imagem ocupa um espaço fixo e determinado, ou seja, está à nossa frente. Uma imagem não pode estar em todas as partes ao mesmo tempo. Em paralelo, e eventualmente num sentido mais operativo, proponho finalmente um depoimento de Brian Eno, no qual ele comenta como os músicos contemporâneos devem-se considerar jardineiros; em contraposição com o paradigma que vem da música do passado que, diz Eno(4), pode corresponder a figura de músico como arquitecto. Pois o arquitecto tem sempre em mente a estrutura do edifício, pensa a lógica dos pormenores, imagina de antemão o que acontece e como se deve definir toda e cada parte. O jardineiro planta umas sementes no terreno e espera

CONSEJOS PARA ESCUCHAR UN CONCIERTO DE CAMPANAS

Informarse bien. Consulte este mapa y repase la ubicación de los ocho campanarios.

No se sítie muy cerca de un campanario. Mejor cuanto más equidistante entre varios puntos sonoros. Acercarse mucho a una iglesia, le velará los diálogos, los lejos y cerca, los fértiles tropezones del sonar.

Creo a su alrededor un espacio de atención y calma, sólo así podrá atender convenientemente el sonar de los bronces.

Que nadie espere melodías y ritmos conocidos y banales: es tan sólo un concreto sonar de viejas campanas al aire.

Busque lugares abiertos, plazas y cruces de calles, así como el parque "El Espolón" y las ruinas del castillo de los Duques de Alba.

Camine y gúlese por su vida. Pero tenga en cuenta siempre que cualquiera de los caminos sonoros que escoja, esconderá otros igualmente válidos.

No es un concierto pasivo sino que cada cual debe construir su itinerario sonoro en busca de ecos, rebumbios y repiques surgidos del combate entre la partitura escrita y la orografía de la villa.

Deje las prisas y los motores apagados.

No es concierto de estruendos y evidencias sino de sutilezas, ecos y melancolías.

Tómese su tiempo. Crécese en el goce de lo distinto. Evite espacios de sombra sonora. Provoque su suerte.

Abra de par en par las puertas de la sensibilidad y la memoria.

Llorenç Barber

Llorenç Barber, músico, compositor teórico, musicólogo y artista sonoro español. Introdutor del itinerario musical en España y creador de proyectos como la música pública (concierto de ciudad, naufragada, conciertos de los sentidos, conciertos itinerantes), música festiva, transformación de instrumentos experimentales. También ha llevado a cabo una importante labor como creador de colectivos en forma de arte de vanguardia y la música postmoderna.

Agradecimientos

El Ayuntamiento agradece la colaboración prestada por miembros de la Banda de Música de Alba de Tormes, a la Escuela Municipal de Música de Alba de Tormes, y a los gestores de los campanarios participantes en el concierto.

ALBA DE TORMES

LOS CAMPANARIOS

1.- MM Carmelitas Descalzas	2c	5.- San Pedro	6c
2.- San Juan de la Cruz	3c	6.- Santiago	3c
3.- San Juan	4c	7.- MM Isabeles	2c
4.- Ayuntamiento	2c	8.- San Leonardo	1c

Fig. 1. Llorenç Barber, folheto (frente e verso) de instruções que Barber pediu para serem distribuídas por entre os ouvintes na ocasião do concerto de sinos realizado em Alba de Tormes a 24 de Abril de 2014.

que algo aconteça. Fornece umas entradas e prepara um processo de desenvolvimento, sabendo que nem tudo de aquilo que irá acontecer depois da sua acção pode ser estabelecido nem previsto.

E para além do gosto que me deu procurar estes exemplos (óbvio que poderia haver muitos outros), a verdade é que a arquitectura, a urbanística e as artes da organização do espaço, em qualquer escala de intervenção, já desde há algum tempo tem vindo e cada vez mais deverão vir a integrar esta mais flexível e atenta atitude, como prática de adequado acompanhamento à complexidade e fragmentação da sociedade contemporânea.

Notas

(1) Tradução do autor (transcrição de gravação do vídeo) *Brian Eno - Music For Airports Interview*. Acedido em: <https://www.youtube.com/watch?v=ykJg-vE3k-E>

(2) Giovanni Coppola. *A Brief History of Music That Doesn't Need to Be Listened To: The evolution of ambient music started much earlier than you probably think*. Acedido em: https://noisy.vice.com/en_us/article/ev4q7a/a-brief-history-of-music-that-doesnt-need-to-be-listened-to

(3) É também interessante consultar as instruções que Barber pediu para serem distribuídas por entre os ouvintes e aqui anexas em imagem.

(4) Depoimento encontrado no referido texto de Coppola e traduzido pelo autor.

Referências bibliográficas

Belgiojoso, R. (2014). *Constructing urban space with sounds and music*. England: Ashgate.

Byrne, D. (2012). *How music works*. San Francisco: Mc Sweeney's.

Rasmussen, S. E. (1962). *Experiencing Architecture*. Cambridge: MIT Press Ltd.

Paisagem e Visualidade na Música: Lugares e Universos Paralelos

Paulo Freire de Almeida

A audição e a visão são sentidos de distância que permitem uma apreensão do espaço alargado em relação à nossa posição (Vieira, 2009)¹. A complementaridade entre a visão e a audição possibilita a percepção do espaço público e da paisagem, registando uma série de efeitos simultâneos e coincidentes. Em condições normais, vê-se e ouve-se o mesmo acontecimento em sincronia, associando-se percepções distintas ao mesmo acontecimento (Villafane & Mínguez, 1996, p. 234). Essa experiência consolidada torna-se uma unidade, como por exemplo associar a observação e audição do mar, do vento, automóveis, pássaros, automóveis a circular e pessoas a falar².

Porém e no que respeita à relação com as frequências de onda, estes sentidos captam segmentos diferentes no espectro e são autónomos entre si. Também se considera que a percepção visual se relaciona com a percepção de espaço, no plano ou profundidade, e a percepção auditiva se relaciona com a percepção temporal, pela sequência de sons ao longo de uma linha de tempo.

1. Para uma leitura aprofundada sobre este tema leia-se J. Gehl (2004) e E. T. Hall (1996).
2. Curiosamente, este exemplo serve para explicitar uma diferença entre visão e audição que constitui uma experiência perturbadora. O som desloca-se numa grandeza de velocidade muito inferior à luz, pelo que existem fenómenos de dessincronização acentuada entre som e imagem como por exemplo a trovoadas e o som de aviões.

Estas indicações são, no entanto, algo elementares. A audição percebe a profundidade ou sons mais próximos e distantes e, a visão contém uma experiência temporal de leitura da imagem ou uma sequencialidade.

Se os artistas visuais conhecem a linguagem visual e desconhecem as convenções da linguagem musical, poderão ter tendência a traduzir visualmente certos aspectos perceptivos da música e do som por imagens. Este conjunto de relações permite analogias imediatas entre visão e audição, desde logo na percepção de ritmos, espaços e intervalos entre estímulos e também posições superiores e inferiores. É aliás nessa relação que assenta o carácter perceptivo e não arbitrário da pauta de música. Por exemplo, o artista visual percebe sons agudos como sendo mais elevados e sons graves como mais baixos. As notas são alinhadas por posições superiores e inferiores, segundo intervalos regulados. Para além destes pressupostos espaço-temporais, existem afinidades expressivas. Os efeitos de nitidez ou desfocagem presentes na imagem são análogos aos que são percebidos no som. A clareza e recorte do estímulo opõem-se à sua diluição e esbatimento, marcando as polaridades entre contorno e mancha, ou entre nitidez e desdobramento da forma. Também por essa razão a notação musical possui algumas informações para indicar a expressão e intensidade da execução. Essas analogias asseguram um conjunto de paralelismos entre as percepções da imagem e do som, cuja relação é abstrata, ou seja, não remete para figuras ou formas concretas, histórias ou narrativas, mas antes para relações entre espaço e tempo.

No âmbito sensorial e fisiológico, apesar do campo visual aberto, a visão é focada em um ponto de maior acuidade designado por fóvea. Mas a audição apreende o espaço sem um centro ou sem um foco tão nítido. A audição permite a capacidade de localização (Matlin & Foley, 1996, p. 298), mas de modo diferente da visão central, não existe uma “audição central”. Isto deve-se a um fator fisiológico em parte explicado pela topografia do sistema visual prolongando a informação do espaço observado nos tecidos corticais, em oposição à ausência de topografia da ‘membrana basilar’ onde se localizam os sensores de som no interior do ouvido. Nesse sentido, e tal como acontece com a visão, é importante ter dois ouvidos para estabelecer

posições no espaço. A diferença de tempo na recepção de um som permite localizar a sua origem e criar uma representação tridimensional das fontes sonoras (Matlin & Foley, 1996, p. 298).

Para além de conceitos espaciais relativos a posições e intervalos, o conceito de “ruído visual” alude a um excesso de informação ou obstáculos à percepção da forma e relaciona-se com o universo sonoro. Do ponto de vista da Teoria da Gestalt, o ruído corresponde a uma inversão da lei de Figura-Fundo, onde o fundo passa para um primeiro plano dificultando a percepção da figura. Essa aplicação comum do conceito de ruído entre imagem e som é relevante porque permite compreender melhor a diferença entre visão e audição. A analogia entre ruído e sonoro e visual exprime-se pelo conceito de textura, como um padrão de micro interferências moduladoras da superfície.

Em termos semânticos, refere-se que as artes visuais são “representacionais” enquanto a música é considerada “abstrata” (Halliwell, 2002, p. 236)³. No entanto, esse princípio assenta numa relação concetualmente incerta, na medida em que as artes são “representacionais” ou “figurativas” porque formas gráficas ou pictóricas referem fenómenos visuais percecionados pela visão. A representação visual de uma árvore corresponde à imagem da árvore, enquanto resultado da luz refletida pelas suas superfícies e recebida pela visão. Portanto, os sons não representam formas visuais, considerando-se que a música poderá ser mais efetiva na imitação de emoções ou sentimentos. Como refere Paddison, a música tem propriedades miméticas sobretudo numa conceção Aristotélica onde a imitação envolve ações, ritmos e movimentos em vez de formas visuais. Desta premissa resulta uma evolução do conceito de imitação em música, associado à expressão de emoções (Paddison, 2010). Porém, apesar dessa especificidade, os instrumentos musicais podem mimetizar sons naturais, como por exemplo o som do vento, de pássaros, de impactos, ou do caminhar de uma pessoa.

3. Halliwell expõe o contraste entre a ampla literatura clássica assumindo a relação entre Música e Imitação e a convicção de que a música é, na sua essência, abstrata. Porém o âmbito da imitação na música incide mais nas emoções do que em objetos.

Conceitos perceptivos para uma analogia entre audição e visão

Da reflexão indicada anteriormente existem um conjunto de estruturas perceptivas comuns entre visão e audição, permitindo analogias imediatas e acessíveis à experiência comum. São “estruturas” no sentido de organizarem os dados de percepção segundo uma ordem “gestaltica” (Matlin & Foley, 1996, p. 318)⁴ e também de suportarem variantes de ambiente e contexto cultural. Assim poderemos indicar as seguintes analogias:

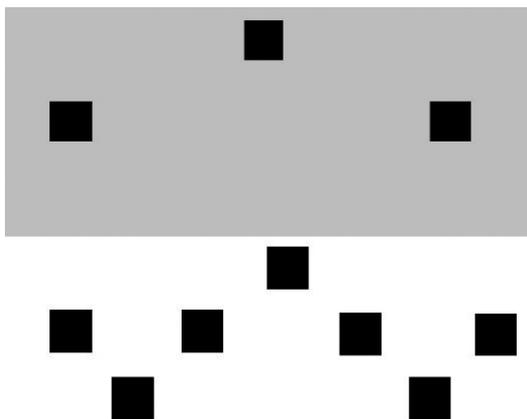


Fig. 1. Posições superiores e inferiores sugerem sons agudos e graves.

Relações Alto-Baixo: tons agudos tendem a ser graficamente representados acima de tons graves, que por sua vez são representados em baixo. A convenção visual de uma notação musical assenta nessa relação entre marcas superiores e inferiores distribuídos por uma métrica. As relações alto-baixo encontram um fundamento físico nas frequências de onda, correspondendo os sons graves a baixas frequências e os sons agudos a altas frequências.

4. Relativas à Teoria da Gestalt, que desde o início do século XX preconiza a subordinação da complexidade de estímulos do ambiente a princípios perceptivos de simplicidade, economia, relações de figura fundo e associações por grupos de proximidade, semelhança e simetria.

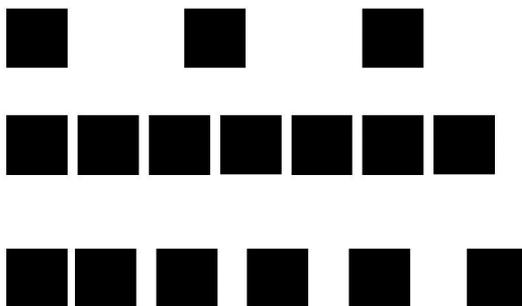


Fig. 2. Espaços e intervalos sugerem ritmos, regularidades e progressões.

Intervalos / Espaços: O intervalo é um tempo ou pausa entre dois sons e eventos sendo visualmente representado por um espaço vazio ou um espaço negativo. Se um acorde musical for considerado uma figura, ou se um motivo gráfico correspondente a um som, então, o espaço vazio da pauta corresponde a um silêncio. A simples relação entre cheios e vazios permite indicar ritmos, progressões, variações e cadências. Esse processo é tão comum na música como nas artes visuais e estabelece relações imediatas: ritmos visuais podem ser transpostos para ritmos musicais e vice-versa, estabelecendo uma equivalência espaço-temporal ou uma escala (Villafane & Mínguez, 1996, p. 140).

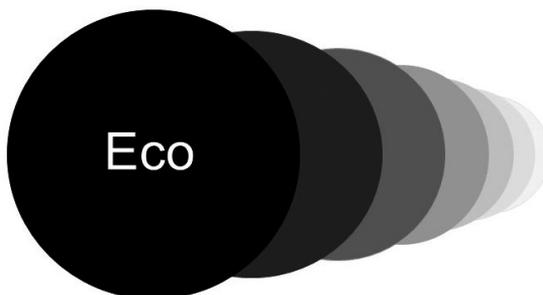


Fig. 3. Perspetiva atmosférica é visualmente análoga ao eco, enquanto expressão de distância e profundidade.

Eco / Perspetiva Atmosférica: O eco consiste num som repetido com gradual perda de intensidade. O fenómeno decorre do efeito do som que é refletido em superfícies como montanhas, no sucessivo afastamento da paisagem. Esse efeito sonoro tão paisagístico tem uma afinidade perceptiva na perspetiva atmosférica. No resultado visual da perspetiva atmosférica, a luz refletida nas superfícies mais distantes chega ao espetador com um menor grau de nitidez e contraste. Tal como o som, as formas ficam cada vez mais pequenas e as cores mais esbatidas e difusas. Em ambas as linguagens, eco e perspetiva atmosférica traduzem o efeito de distância e vastidão, por um efeito de progressiva degradação da forma.

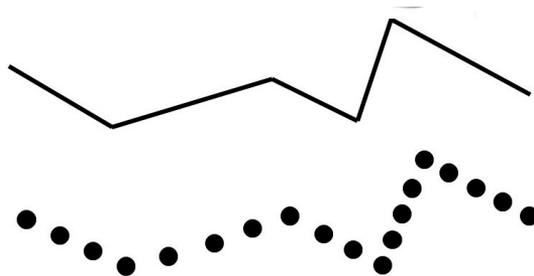


Fig. 4. Certas melodias são percebidas como um som contínuo e linear e outras são percebidas como uma sucessão de pontos percutidos.

Linhas, Pontos e Manchas: um tema tocado em piano será interpretado por um artista visual como uma sucessão de pontos, na medida em que cada som é percutido e tem uma duração limitada. Enquanto que um tema tocado em violino ou flauta será visualizado como uma linha porque existe, ou pode existir, uma continuidade entre as diferentes notas. Uma massa orquestral assume visualmente a expressão de uma mancha por ocupar um espectro maior e menos localizado. Talvez por essa razão os conjuntos orquestrais são adequados para evocar jogos de luz e sombra. Se for percebida uma multiplicidade de sons e timbres, essa sobreposição adquire para o artista visual propriedades de textura e rugosidade.

Relações: Do mesmo modo que cada nota ou som é percebido na relação com outro som, cada cor, forma ou dimensão também varia na relação com outra cor ou forma. Não existem assim absolutos perceptivos, mas apenas relações.

Figura / Fundo: a relação figura fundo é uma das mais importantes leis da Gestalt, que indica a tendência imediata da percepção a separar uma forma em relação à sua envolvente. Na música, uma linha melódica de um solista destaca-se em relação ao fundo orquestral, ou, uma voz destaca-se em relação ao fundo instrumental.

Visualidade para a música

Na relação entre música e artes visuais, como se desenvolve uma visualidade para a música? Essa visualidade concretiza-se em produtos tão variados como cenografia, roupas e adereços, cartazes promocionais, vídeos e capas de discos. No âmbito da visualidade para a música, escolheu-se a capa de disco como uma das práticas mais completas entre os diversos exemplos indicados, porque precede a recepção musical como um primeiro contacto entre o público e a obra. Também ao longo da sua história, a comunicação visual da música gravada tem produzido diversos fenómenos de identidade editorial, expandindo o âmbito poético e estético dos músicos. No essencial, a capa de disco é uma imagem especulativa, ou seja, por um lado procura refletir o conteúdo musical do disco e por outro, oferece-se a um exercício de adivinhação através do qual o ouvinte tenta experienciar a música por antecipação. A capa de disco, outrora de dimensões razoáveis pelo tamanho do formato Longa Duração, tornou-se agora um quadrado com cerca de 12 cm no formato de Disco Compacto.⁵

Algumas capas de disco são casos interessantes de análise, como formas de contaminação entre música, imagem, literatura e cinema, enquanto característica própria de visualidade como Cultura Visual. Ou seja, troca e associação de imagens procurando tirar vantagem de processos associativos de reconhecimento público, ou "... do estudo da construção cultural do visual em artes, media e quotidiano. É uma área de estudo da

5. Sobre o retorno do formato Vinil ao mercado enquanto derradeira expressão da nostalgia tecnológica, valeria a pena escrever outro ensaio.

imagem visual como centro num processo onde o sentido é construído no contexto cultural”. (Dikovitskaya, 2005, p. 1). Também nessa medida, será pertinente um instrumento de análise baseado na expressão Retórica da Imagem apresentado por Roland Barthes (Barthes, 1964) procurando estabelecer uma analogia entre imagem e texto, a partir das designadas figuras de estilo: metáfora, sinédoque, hipérbole, entre outras. Barthes analisou anúncios comerciais, como a marca francesa de produtos de culinária italiana chamada *Panzani*. Comercializando molhos de tomate, pizzas, massa e queijo parmesão, a *Panzani* usou elementos apelativos do conceito de “italianidade”, tais como cores quentes, abundância, festa e animação, bem como, os elementos culinários explícitos, entre os quais, o tomate ou o trigo e as massas. Nos anúncios da *Panzani*, Barthes identifica três níveis. O nível linguístico associado à mensagem escrita, e presente na marca, informação nutricional e frases publicitárias. No segundo nível, a mensagem literal ou denotativa consistindo nos produtos figurados de forma explícita e por fim, a mensagem simbólica ou conotativa, como por exemplo, a significação da festa, alegria e abundância⁶. Por esse processo comunicativo, Barthes afirma que a marca *Panzani* utiliza a retórica da imagem para comunicar ao público o conceito Italianidade. Paradoxalmente, para Barthes esse conceito é transmitido à generalidade dos franceses, mas não aos italianos, mais refratários aos lugares comuns em relação a si próprios. No anúncio da marca *Panzani*, Barthes refere, por exemplo, a Sinédoque como uma forma particular de metáfora, de tomar a parte (tomate ou trigo) pelo todo (comida italiana).

Tal como a generalidade dos produtos visuais, as capas de discos possuem uma dimensão retórica, onde se pretende adequar dois universos paralelos: música e imagem, ou no caso de um livro, literatura, poesia e imagem. Em certos géneros muito marcados, como a designada Música Minimal Repetitiva e tomando a obra de Steve Reich como exemplo, verifica-se que a maioria das capas dos seus discos são ocupadas por padrões geométricos repetitivos, como grelhas, sequências de fotografias,

6. Barthes considera também que a figuração literal é “denotativa”, porque representa efetivamente o que as coisas são. Em complemento, a significação simbólica é “conotativa” porque associa significados autónomos e depende de um contexto cultural.

imagens do mar ou motivos urbanos. No caso de *Octet, Music for Mallet Instrument, Violin Phase*, [ECM New Series, 1168, 1980] a designer Barbara Wojirsch colocou a pauta de abertura da composição *Octet*, permitindo ao público a percepção de uma série de motivos repetitivos, evidentes mesmo para o ignorante musical. Outro exemplo eloquente desta analogia é a capa da célebre gravação *Music for 18 Musicians* [ECM 1129, 1978] com um desenho de Beril Korot, onde numa folha de papel quadriculado se compõem séries de linhas oblíquas sugestivas da abertura da composição, marcada por pulsações repetitivas ou vagas sucessivas. No primeiro caso estamos perante um exercício de denotação literal reduzindo o espaço de leitura e interpretação. No segundo caso procura-se uma associação denotativa entre padronização visual e sonora.

Considere-se então o universo discográfico da “Música Clássica”⁷ como campo de análise, justificada pelo carácter abstrato da música, ou seja, da sua autonomia em relação a conteúdos objetivos. Em relação à cultura visual da música clássica, existem algumas adversidades. Por um lado, subsiste uma certa desvalorização da capa, pela pretensa autonomia em relação a outras artes (Osborne, 2014, p. 212). Por outro lado, o ouvinte tradicional de música clássica subvaloriza o aspeto visual da capa em benefício da composição e da interpretação, na medida em que é um “especialista amador”, alguém que mesmo não tendo formação musical, se interessa pela música com uma atenção aprofundada. Porém, apesar destas reservas, o universo da música clássica permite isolar algumas vantagens de análise, pelo modo como a sua cultura independente negocia a respetiva identidade com outras linguagens, como as artes e a poesia.

Analisando a publicação discográfica, e observando um conjunto de obras emblemáticas de compositores famosos, constata-se que a tendência na escolha de imagens não depende de analogias perceptivas entre música e imagem, mas antes de outro tipo de associações de natureza estilística ou

7. Este universo que inclui o período entre a Música Clássica (Mozart, Haydn) e o princípio do Impressionismo, com um período de edição desde os últimos 50 anos e considerando principais editoras internacionais especializadas. A noção “Música Clássica” é usada neste texto de forma conscientemente grosseira, mas justificada pelo contexto cultural de arrumação de discos numa loja, ou em formas coloquiais de designação na cultura popular. Na realidade, esse universo inclui períodos e estilos diferentes como o classicismo, o romantismo e o impressionismo. Feita esta reserva, sugere-se assim a aceitação do conceito num contexto “conotativo”.

circunstancial. Por exemplo, no caso das Sinfonias de Londres de Haydn, algumas receberam designações sugestivas como em particular, a nº 94, com a alcunha de *Die Paukenschlag* ou *Surpresa*, pela inusitada percussão de um tambor no segundo andamento, após breves minutos de acalmia orquestral. Segundo histórias picarescas a propósito desta sinfonia, terão perguntado a Haydn: “É para acordar o público?”. Não o admitindo abertamente, Haydn reconhecera que “irá certamente sobressaltar as senhoras” (Golding, 1994). Esse episódio justifica que essa sinfonia seja apresentada com esse título e visualizada com um tambor ou uma baqueta, para sinalizar a composição de maneira mais sugestiva do que o simples número 94. O mesmo fenómeno se aplica à edição da sinfonia nº 101, *Die Hur* (O Relógio) onde aparece com frequência a imagem de um relógio. Neste mesmo exemplo, o ouro sobre azul é conseguido numa edição da Decca onde a imagem escolhida para sinfonia nº 101 de Haydn é o relógio do palácio de Westminster, também conhecido por *Big Ben*⁸. Ou seja, um célebre relógio londrino numa Sinfonia de Londres designada como *O Relógio* funciona ao nível da retórica visual como a figura de pleonasma ou literalidade denotativa, na relação entre imagens e designações. Contudo, como se pode assinalar, a relação produz-se entre imagem e conteúdo verbal e não entre imagem e conteúdo musical.

No panorama editorial, o design das capas de discos de música clássica na década de cinquenta e parte da década de sessenta, foram dominados por uma imagética moderna, no sentido de usar processos de colagem, formas abstratas, nivelamento formal, cores planas, exploração da tipografia e citação de linguagens modernistas como o cubismo. Essa tendência decorre de uma identificação entre erudição musical e visual sob o signo da abstração, bem como de maior liberdade na exploração estética no sentido de singularizar cada capa como um objeto artístico. Exemplos desta afirmação visual existem nos catálogos da RCA Victor, Decca e Columbia. Como consequência, deu-se uma uniformização relativa das opções gráficas, produzindo-se capas semelhantes para obras

8. Joseph Haydn, Philharmonia Hungarica, Antal Dorati. Symphonies n.94 *Surprise*, n.100 *Military* & n.101 *The Clock*, Decca, 467405-2.

muito distintas e também obras de períodos e estilos diferentes⁹. Nos anos sessenta começou-se a vulgarizar o uso de fotografias dos intérpretes e maestro, bem como imagens da história da arte, criando uma maior identificação visual entre período histórico e estilo musical, mas reduzindo o carácter autoral do design. Desde então, apesar de evoluções técnicas e formais, especialmente associadas ao uso da imagem digital (Seker, 2017), a evolução tem sido mais lenta e linear, ou seja, sem roturas significativas.

Atualmente, e numa primeira abordagem, podem observar-se vários tipos de opções gráficas estáveis na publicação de música clássica¹⁰. Uma parte significativa da visualidade na música clássica consiste em capas com fotografias dos intérpretes ou do maestro, cuja relevância para a compreensão da música é de ordem convencional e circunstancial, salvo se o espetador pretender retirar algumas indicações a partir do penteado, roupa, expressão facial ou pose da figura. A emoção expressiva de algumas poses e expressões faciais pode sugerir conteúdos musicais, mas o seu âmbito de relação é estreito, assente em convenções e códigos estabelecidos, como a circunspeção, agitação, melancolia, furor ou riso. Em seguida existem quatro categorias dominantes de onde se pode retirar algum conteúdo perceptivo:

1) Retratos dos compositores num registo pictórico ou gráfico alusivo à sua época. Esta categoria é quase autoevidente na medida em que se tratam de pinturas feitas em vida do compositor e refletem os aspetos estilísticos e históricos paralelos entre música e artes visuais. O estilo de representação e, mesmo a roupa ou penteados, podem dar pistas conotativas importantes sobre o estilo musical.

2) Paisagens rurais ou urbanas relativas à época de conceção da obra, remetendo duplamente para o contexto histórico e local da composição, também realizados por um pintor contemporâneo e conterrâneo. A

9. Veja-se exemplos em www.78rpmcommunity.com.

10. Numa outra análise, Cinla Seker (2017) identifica 13 categorias nas capas de discos de Beethoven e Bach: compositores, músicos, maestro, pauta musical, pintura, escultura, instrumentos acústicos, arquitetura, paisagens, flores, curvas e cruz. Essa opção poderá ser simplificada centrando em motivos e eliminando a diferença de técnicas, bem como reunindo motivos: assim poderá ser retrato (músico, compositor, maestro); paisagem (natural e urbana) pormenores abstratizantes e temas abstratos como padrões, manchas ou formas não figurativas. Tipografia e objetos ocupam um número muito residual.

afinidade regional e histórica dará indícios estilísticos da mesma ordem do ponto anterior, mas também reforça a identidade cultural consolidada pelo lugar. No caso de um disco de Ravel poderá ser uma pintura impressionista de Paris em 1890, em Sibelius, poderão ser paisagens de lagos ou um glaciar de 1910 e nunca será uma floresta tropical, mais comum numa obra de Heitor Villa-Lobos. O estilo pictórico e expressivo assume afinidade histórica e geográfica com o conteúdo musical cuja evolução consiste numa crescente insistência em paisagens locais, à medida que o compositor tem origem em lugares mais distantes da Europa Central. Compositores como Smetana, Grieg, Sibelius, Granados, Falla, Borodin, são normalmente apresentados com imagens dos seus países ou equivalentes geográficos, também porque as suas obras assumem uma abordagem patriótica ou nacionalista. Como variante menos comum para estas situações existem também, pinturas de costumes, muito usadas por exemplo nos compositores espanhóis e nesse caso, com trajes sevillhanos, toureiros, e *majas goyescas*, ou seja, lugares comuns etnográficos, em busca da “hispanidade”.

3) Numa terceira categoria, encontram-se fotografias modernas e abstratizantes que remetem, mais uma vez para a geografia e as suas condições tipificadas de clima, relevo, vegetação e costumes. No entanto essa abordagem é estilizada e intemporal, por vezes contrariado os símbolos históricos com elementos atuais, sugerindo uma interpretação musical contemporânea. Por outro lado, e retomando Barthes (1964), existe uma maior opção por figuras retóricas como a Elipse, enquanto modo de contornar um motivo principal, ou a Sinédoque pela estratégia de tomar a parte pelo todo. Assim, em vez do espaço arquétipo da floresta ou do glaciar, surgem imagens de folhas ou gelo a estalar. Ou em vez de figuras, surgem algumas silhuetas fugazes, pegadas no chão, ou uma peça de roupa.

4) No quarto grupo, assume-se o distanciamento metafórico pelo recurso a imagens abstratas, com pormenores sem escala, de brilhos, atmosferas, padrões geométricos, registos gestuais, texturas, sombras, jogos tipográficos e motivos descontextualizados. Essa estratégia abstrata é mais comum em reedições de obras conhecidas, onde não é tão necessário colocar uma imagem literal e denotativa, e por outro lado, se pretende distância em relação ao lugar comum.

Para além destas categorias, são frequentes imagens de objetos como instrumentos ou naturezas mortas, ou quadros históricos e ainda casos excêntricos que seria maçador enumerar. Essas categorias são, no entanto, algo residuais considerando o mercado mais massificado de distribuição. Se a análise incidisse sobre a música Barroca, seriam encontrados outros grupos significativos: pintura e escultura religiosa, cerimoniais, festas galantes ou ornamentação decorativa.

Paisagem como motivo comum: exemplos paradigmáticos

Excluindo as capas de discos com retratos de compositores, músicos ou maestros – aliás muito dominante – o motivo mais comum na (impropriamente) designada “música clássica” é a representação da paisagem urbana ou natural, associada ao contexto de criação da música. Esta incidência implica uma intenção em reunir a música à geografia, através de uma opção cenográfica¹¹.

No período Romântico existe um interesse pela natureza como conceito, mas também como motivo visual, com a fixação em alguns temas como, tempestades, céus, montanhas, noturnos ou o mar (Hinson, 2002, p. 4)¹². A partir de 1750, na génese do Romantismo Europeu estão as teorias de Sublime de Edmund Burke, que indica serem necessárias atmosferas obscuras para produzir o sentimento de perigo e de angústia (Paddison, 2010, p. 130). A natureza funciona como um espelho de emoções e como tal, a sua presença torna-se uma inspiração de efeitos sonoros. Se numa peça Barroca, a sonoridade é relativamente constante, numa peça romântica, existe uma grande variedade de timbres e intensidades, conquistadas pela liberdade formal exprimindo-se na música pela variação de volume sonoro, tempos, ritmos e acordes, por vezes no limite da harmonia. Do ponto de vista do artista visual, a variação de ritmos e intensidades favorece

11. Como metodologia geral para confirmar este resultado poderão ser seguidas duas opções. Realizar uma pesquisa de imagens de capas de disco por título, por exemplo, Smetana, *Ma Vlast*, Album Cover ou Schumann, *Children Song*, Album Cover, ou consultar uma série de cem edições consecutivas de uma editora musical, como por exemplo Erato, Deutsche Grammophon.

12. “Another important element was the interest in nature and sometimes in the representation of its sounds (e.g. Grieg, *To Spring* and Mendelssohn, *Venetian Boat Song*)”. (Hinson, 2002, p. 4)

a sugestão de espaço: diferentes velocidades, distâncias e luminosidade.

É também no período Romântico que se torna mais forte essa ligação empática entre artes (música, pintura, poesia) e paisagem, de modo explícito na pintura pelo seu caráter representacional, mas também na música. De maneira mais evidente, na segunda metade do século XIX, a integração de elementos locais e populares contribui para o impulso nacionalista (Brisson, 1993, p. 391) que se manifesta através da paisagem local, celebrando o lugar como um elemento fundador da identidade. A paisagem como veículo de emoções associa-se à paisagem como valor nacionalista.

As relações entre artes visuais e música estabelecem motivos comuns, emocionais e paisagísticos. Mas entre pintura e música interpõem-se a poesia e as referências literárias clássicas, mediando som e imagem pelo título ou por uma designação identificadora por vezes posterior à recepção da obra. Muitas obras adotam títulos e designações que na sua maioria, fazem referência a locais, paisagens e viagens, desde o nome do lugar, à indicação de atmosferas, climas e luminosidades.

No contexto editorial da chamada “Música Clássica” que na arrumação comercial das lojas inclui de modo pouco rigoroso, a música barroca tardia, clássica, romântica, ópera e primeiras vanguardas, existem composições de grande popularidade com múltiplas edições, por imperativos comerciais e por obrigações de carreira pessoal. Daí um abundante número de gravações, onde se pode referir a título de exemplo, os *Noturnos* de Chopin ou *La Mer* de Debussy, o conjunto de canções *Winterreise* (Viagem de Inverno) de Schubert, ou certos fenómenos de moda editorial como *Assim Falou Zarathustra* de Richard Strauss, ou ainda a famosa *Sonata ao Luar* de Beethoven.

Observando várias capas desses discos confirma-se as tipologias gráficas referidas antes. Numa primeira abordagem pode-se dividir o universo da “Música Clássica” entre conjuntos ou séries identificadas por números, como por exemplo as Sinfonias de Brahms ou Sonatas de Beethoven, e por outro lado, obras de carácter singular designadas com títulos, como por exemplo as referidas: *Winterreise*, *Wanderer Fantasie*, *Noturnos* ou *La Mer*. Será provável que na primeira categoria

das composições designadas por números, as capas sejam preenchidas com imagens dos compositores ou intérpretes. Na segunda categoria identificada por um título, tendem a ser iconográficas com uma relação normalmente literal ou denotativa entre título e imagem e nesse caso, a paisagem torna-se um género predileto, dentro das variantes iconográficas referidas.

Por exemplo, nas capas de discos de Eric Satie ou Debussy, são comuns os retratos dos compositores, ou em fotografias de época, ou em pinturas e desenhos de carácter Impressionista ou Simbolista. Também no estilo Impressionista, Simbolista ou *Fauve*, surgem pinturas de Paris, como expressão de uma emoção local associada à *Belle Époque*. No caso de Debussy, a composição *La Mer* é quase unicamente apresentada com imagens do mar, seja sob a forma de pinturas impressionistas¹³, ou na variante nada casual da famosa litografia de Hokusai, *A Grande Onda de Kanagawa* (1823). A generalidade da comunidade artística francesa de 1900 estava obcecada com a arte japonesa e as litografias japonesas foram uma importante fonte de inspiração para os impressionistas (Wichmann, 1999, p. 128). Se uma simples fotografia do mar reflete uma abordagem denotativa, o uso da Onda de Hokusai assume uma relação conotativa, porque solicita um conhecimento sobre aspetos culturais e históricos da cultura francesa do fim de século XIX, bem como uma consciência sobre a integração de orientalismos na música.

Por sua vez, os *Noturnos* de Chopin ou Debussy são apresentados com pinturas dentro de um vasto conjunto de escolhas de pintura noturna de Whistler, Seurat, Millet, Courbet, Turner ou Caspar David Friedrich cumprindo uma obsessão pictórica comum durante o século XIX. De cariz romântico, pois a época assim o obriga, as sonatas de Beethoven, apresentam amiúde imagens da lua ou do luar, por imperativo comercial da famosa *Sonata ao Luar*. A série das *Sinfonias de Londres* de Haydn costuma ser ilustrada com imagens de Londres dos finais do século XVIII, como é expectável. Durante o século XIX surgiram várias obras com designações geográficas, sublinhando o carácter de origem, como *Die Deutsche Requiem* de Brahms, *Polonaises* de Chopin, *Die Deutsche Messe*

13. Ou em movimentos afins, como o pós-impressionismo, simbolismo, fauvismo.

de Schubert, *Concerto de Aranjuez*, de Joaquim Rodrigo, *Ma Vlast* (Meu País) de Smetana, *Novo Mundo* de Dvorak, *Finlândia* de Sibelius.

Conotação e contaminação cultural: de Franz Schubert a Darth Vader

Várias obras revelam um processo de contaminação ou associação cultural insistente. O conjunto de canções de Franz Schubert, *Winterreise*, numa tradução livre como *Viagem de Inverno*, dá voz a um solitário viajante a deambular pela neve, como metáfora do prenúncio de fim de vida. Observando os conteúdos poéticos, desde a lírica, ao título, os motivos visuais incidem sobre elementos paisagistas. As imagens prediletas para esta obra são paisagens inverniais, em pinturas de Caspar David Friedrich ou de um contemporâneo romântico, mostrando carvalhos retorcidos e neve, ou numa tipologia mais moderna, com fotografias de paisagens alvas e desoladas. Nessa escolha coincide o motivo da paisagem invernal, com a época e estilo romântico, bem como a conveniente identidade nacional ou local, expressas nas características botânicas e arquitetónicas da paisagem nórdica, geralmente atravessadas por um caminho ou trilho de pegadas. Essa opção sublinha o valor simbólico do viajante solitário em busca do seu lugar, o sentido e metáfora da viagem, ensaiada também na obra *Die Wanderer Fantasie*, de Schubert. O tema do *Wanderer* (Viajante) é aliás, identificado como um dos motivos prediletos na pintura de paisagem que consiste na pequena figura desamparada percorrendo espaços naturais sem um destino, prestando-se a uma interpretação simultaneamente mística e pagã, um andarilho ou um sem abrigo.

Já observado nas pinturas de Albrecht Altdorfer, no século XVI, o tema do viajante é um símbolo de demanda existencial. Segundo Christopher S. Wood, em Altdorfer, o género da paisagem origina-se no viajante, aquele que se confronta com a natureza e experimenta uma sucessão de vistas e de quadros cénicos. Corresponde a um viajante, mas também à combinação de um peregrino, um louco, marginal, sem abrigo, fora da lei. A alguém que se procura fora da sociedade e que não teme o perigo da natureza (daí em parte a sua loucura) (Wood, 2014, p. 229).

Tal como no poema da canção de Schubert, o viajante assume-se como “estranho em qualquer lugar” (Fisk, 1997, p. 199). A figura do viajante assume peculiar força no Romantismo, como testemunham as pinturas de Caspar David Friedrich. Um homem de costas para o espetador, no topo de uma montanha, enfrentando o sublime da paisagem. A pintura de Friedrich, *Die Wanderer* (1818), torna-se um motivo predileto para algumas edições de *Die Wanderer Phantasie*, mas posteriormente afigura-se como um verdadeiro estereótipo para edições dos livros de Friedrich Nietzsche, com destaque para *Assim Falou Zarathustra*.

Pode-se dizer que a pintura de Caspar David Friedrich se tornou um lugar comum, indiciando uma estratégia editorial de conotar um objeto, musical ou literário – com uma imagem emblemática. Portanto, pode-se admitir que sob certas condições culturais as imagens assumem uma função conotativa com o objetivo de ligar obras entre si, exercendo um efeito de reconhecimento visual imediato. As pinturas de Friedrich sinalizaram o Romantismo Alemão pela sua integração de um sentimento melancólico com a paisagem e a luz.

Porém, seguindo uma mesma tendência de uniformidade visual conotativa e simbólica, a sinfonia de Richard Strauss intitulada *Assim Falou Zarathustra* (1896), que também chegou a ter uma edição com a pintura de Friedrich¹⁴, sofreu uma mudança iconográfica por causa de um filme. Em 1968, a abertura de Strauss foi usada por Stanley Kubrick no genérico do seu famoso filme *2001, Odisseia no Espaço*, com um efeito de sincronia visual e musical, como refere Phillipp Clark:

Kubrick’s borrowing of Strauss’s orchestral introduction to underscore the opening of his 1968 film *2001: A Space Odyssey* – the scene is set as the sun rises from behind the earth – remains one of the single most inspired link-ups between sound and imagery in cinematic history: good for film buffs but with unfortunate and unintended consequences for our understanding of Strauss’s music. (Clark, 2014)

14. Karl Bohm & Berliner Philharmoniker, Deutsche Grammophon, 1976, 2543 206.

As imagens da abertura do filme mostram uma sequência onde por detrás de um planeta emerge o sol, num alinhamento frontal. Cada momento dessa abertura, intitulada *Nascer do Sol* é sincronizado com o aparecimento do astro, criando um efeito de simultaneidade. O culminar triunfal do trecho de abertura coincide com a plena revelação da estrela fulgurante. Se a abertura de Strauss é uma elevação apoteótica, Kubrick constrói o movimento ascendente do sol culminado no seu pleno brilho, implicando a sincronia de eventos e relações entre baixo e alto, trevas e luz. Assim, se na opção gráfica da pintura de Friedrich, a relação entre música e imagem se faz a partir de referências literárias, estilísticas e históricas, a tendência visual presente nas imagens de Kubrick estabelece associações perceptivas, gerando dinâmicas paralelas entre audição e visão, portanto no domínio da denotação.

O impacto desta cena foi impressionante e determinou, em primeiro lugar, o sucesso comercial desta sinfonia de Strauss. A cultura visual dessa época ficou saturada da conexão Strauss/Espaço ao ponto da BBC ter usado o referido trecho na cobertura das missões Apollo (Wise, 2018). Tornou-se quase inevitável que as capas das gravações de *Also Sprach Zarathustra* fossem ilustradas com imagens de planetas em efeitos astrais. Note-se ainda a analogia entre a abertura de Strauss, as imagens de Kubrick e a própria referência literária original, onde livro de Nietzsche abre com uma primeira provocação de Zarathustra, dirigida ao sol: “Astro Rei, que seria da tua grandeza se não fossem aqueles que os teus raios iluminam?” (Nietzsche, 2006). Kubrick inaugura precisamente o seu filme com a emergência do sol, que se tornará o ícone dominante nas diferentes edições discográficas. No entanto, fora esta relação com a aurora, não há na obra de Nietzsche ou na homenagem de Strauss, um tema astronómico.

Richard Strauss's *Also Sprach Zarathustra* (Thus Spoke Zarathustra) was an homage to Friedrich Nietzsche's famous book of the same name, which had nothing to do with astronomy. But it became one of the most recognized songs to be associated with the cosmos after its use as the opening theme for Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey*. (Springer, 2010)

Outras obras da banda sonora de 2001 foram também publicadas com imagens espaciais, tais como *Lux Aeterna* de Gyorgy Ligeti, mas de modo menos exuberante. A música de Ligeti, atonal e contemporânea, não teve a mesma recepção comercial e popular da composição de Richard Strauss¹⁵. O evento editorial de 2001 ditou o sucesso de outra composição, composta em 1916 por Gustav Holtz e intitulada *The Planets*, com um pico de gravações e edições durante a década de setenta do século XX¹⁶.

Ainda semelhante fenómeno serviu de propulsor às digressões planetárias da simbiose audiovisual durante a década de setenta. O surgimento do sucesso comercial de *A Guerra das Estrelas* (1977), de George Lucas, contou com o mérito da banda sonora de George Williams, um assumido admirador de Holst e da sua sinfonia. Com efeito, o trecho da figura Darth Vader é acompanhado por uma marcha militar inspirada em *Mars, The Bringer of War*, uma das peças da sinfonia de Holst (Barone, 2017).

As associações esboçadas nesta teia são múltiplas e em diversos graus. Num nível mais imediato e linguístico, existe a relação entre designações verbais, alusivas ao espaço e astronomia. Num segundo nível existe uma associação visual permitida pelas imagens das capas, onde rompendo o contexto normalmente historicista da música clássica, surgem motivos de ficção científica. Num terceiro nível musical, surge a marcha militar, com a referência marcial e mitológica onde Marte não é um planeta, mas antes o Deus da Guerra, como de certa forma, o próprio Darth Vader na cultura popular. O espetador é envolvido nesta rede de relações, perseguindo em Holst, uma possível e curiosa extensão de dois universos cinematográficos e grande impacto comercial. O mercado discográfico aproveita essa expectativa.

15. Apesar da diferença de sucesso comercial entre as duas obras, é normalmente atribuída a este episódio a relativa popularidade de Ligeti quando comparado com outros compositores modernos.

16. Entre 1922 e 1970 fizeram-se 16 edições de *The Planets*. Entre 1970 e 1980 foram editadas mais 15 gravações.

In the 20th century, the sound of outer space was defined by Gustav Holst, Richard Strauss, and John Williams. Stanley Kubrick's use of the classical repertoire for *2001: A Space Odyssey* (1968) taught viewers to associate space with both the classic sound of the orchestra and the dissonant clangour of the mid-century avant-garde. In his score for *Star Wars* (1976), John Williams updated Holst — and Korngold — for a new generation of sweeping space opera. (Tiederman, 2015)

As paisagens espaciais assumem um valor conotativo com objetos exteriores à música, do modo distinto do uso de paisagens românticas ilustrando música romântica. A composição de Holst de 1916, facilmente ilustrada por imagens planetárias, beneficiou de um contexto comercial e de uma cultura visual marcada pela imagética *Space Age*¹⁷, culminando na saga de *A Guerra das Estrelas*. O impacto mediático de *2001* terá arrefecido a partir de 1980, antes de recuperar o seu estatuto como obra-prima essencial do cinema. Em 1983, Umberto Eco (1986, p. 130) resume o caráter então datado do filme de Kubrick, num parágrafo com a seguinte conclusão: “O resto é discográfico, música e capas”¹⁸.

Em alternativa, e retomando a breve referência a *Lux Aeterna* (1966) de Ligeti, várias análises coincidem em que se tratou de uma composição “espacial” por direito próprio induzindo a sensação de distância e profundidade cósmicas (Wise, 2018). O sentido de espaço dado pelo coro com a sobreposição gradual de diversas vozes dissonantes, suscita uma emoção intemporal e autónoma de referências locais ou geográficas. Processo semelhante se passa com *Atmospheres*, onde vários instrumentos se sobrepõem criando um ambiente ou um espaço sem centro. Com efeito, para o ouvinte leigo, estas peças de Ligeti estão mais próximas do ruído do que da música, na aceção de dispensarem um desenho melódico, sugerindo em sua vez, texturas, modelações, superfícies que evoluem no tempo e se

17. *Space Age* foi uma tendência do *design* e música popular, do final da década de sessenta, absorvendo várias referências cinematográficas e literárias, bem como as missões espaciais americanas e soviéticas. Para uma introdução ao tema sugere-se P. Garner (1996, p. 96).

18. Note-se, no entanto, que se em 1983 o filme poderia parecer algo obsoleto, entretanto recuperou um culto de obra prima, a julgar pelas sucessivas interpretações e análises sob todos os prismas culturais: cinematográficos, musicais e literários. É interessante, no entanto, que Eco destaque as capas de discos como um elemento memorável.

expandem, pela sobreposição de sons ampliando a percepção do espaço sem escala. O estranhamento sonoro e musical, próximo de uma textura ou ruído (Paulus, 2009, p. 113), evoca imagens abstratas, e sugestivas de infinito e vastidão, mas sobretudo de desorientação. A ausência de melodia e a acréscimo de linhas de som (vozes, instrumentos) neutraliza a sensação de “cima e baixo”, de localização definida, expressa nas palavras de Patterson (2004, p. 457): “Texture itself becomes a symbol of the perception of the universe as chaos”. Mais do que as peças de Strauss e Holtz, provavelmente alheadas de uma visão cósmica e astral no seu momento de concepção, Ligeti parece contemplar a escala espacial e temporal do universo. Todas estas considerações são tão mais significativas recordando que Kubrick usou peças previamente compostas e desse modo, finalizou a montagem tendo a música em mente (Patterson, 2004, p. 447). O seu próprio filme acaba por ser também feito para aqueles temas musicais, e assim, um objeto visual concluído a partir da música.

O contraste entre estes diversos exemplos esboça a polaridade entre uma cultura visual marcada por conotação e relações literais entre imagem, palavra e música e, por outro lado, analogias abstratas e percetivas entre imagem e som, dispensando a mediação de referências verbais. A preferência cultural por convenções e redundância é demonstrada pelo exemplo da associação massiva de imagens espaciais a propósito de sucesso cinematográfico de 2001, *Odisseia no Espaço*, do uso frequente de imagens de Friedrich para apresentar música romântica alemã, a insistência em certas pinturas como *Die Wanderer*, e mais tarde, do uso de imagens planetárias para *Also Sprach Zarathustra*, ou de *A Onda* com alguma recorrência em capas de *La Mer* de Debussy, são exemplos de uma cultura visual inclinada para o lugar-comum, determinada por necessidades de mercado. Num contexto onde o ouvinte se confronta com diversas interpretações de uma mesma obra, a relação de reconhecimento imediata poderá sobrepor-se a outras preocupações.

Na iconografia, ignorando os retratos de compositores ou intérpretes, a geografia de lugares (terrestres ou não) suscita uma parte significativa das imagens, sugerindo uma comum analogia espacial e cénica entre música e imagem. Os conteúdos paisagísticos abrem um canal de comunicação

entre som e imagem, por via de uma série de analogias perceptivas: posições, profundidade, movimento, mas também por referências literárias de caráter cultural, hábitos e lugares comuns.

Pesquisa. O método de consulta envolveu a pesquisa por Google Images, com algumas reservas. Considerar apenas obras entre Bach e Atonalismo; Não considerar coletâneas de editoras generalistas; óperas; edições anteriores a 1965. Percentagem: Retrato/Paisagem/Outros: por editoras: Erato: 35/16/28; EMI: 76/9/15; Decca: 95/2/3. Por compositor: Beethoven: 95/2/3; Schubert: 95/2/3. Brahms 96/3/1; Debussy: 38/52/12. Chopin, *Nocturnes*: 75/17/8. Brahms, *Symphonies*: 95/4/1; Beethoven, *Symphonies*: 93 / 3/ 4; Mozart *Concertos* 89/3/8; Debussy, *La Mer*; 40/50/10; Schubert, *Winterreise*: 77/21/2; Schubert, *Die Wanderer Phantasie*: 68/24/12; Brahms, *Ein Deutsches Requiem*: 57/19/24; Smetana, *Ma Vlast*: 34/58/8; Dvorak, *The New Wold*: 46/39/15 (as paisagens são alusivas aos Estados Unidos da América); Richard Strauss, *Also Sprach Zarathustra*; 39/41/20 (cerca de metade das paisagens são ocupadas com motivos espaciais).

Desta pesquisa verifica-se que a esmagadora maioria das capas de discos de música clássica são ocupadas com retratos dos músicos ou compositores. Quando a designação da publicação deixa de ser genérica e numérica – concerto nº 1, quarteto nº 1 – e passa a ter uma designação verbal, o número de capas com retratos diminui e aumenta o número de outros motivos, com uma tendência ilustrativa literal. Dos restantes motivos, a paisagem é um género significativo, especialmente em obras com uma designação ou título evocativo de conteúdos paisagísticos e geográficos. Estas opções definem uma visualidade em relação à música, de onde se pode deduzir, em parte, uma escolha neutra, como o retrato, ou, uma escolha essencialmente literal posteriormente dividida em grupos: pintura de época, pormenores, fotografias atuais. A título de exemplo, em 60 capas de *Winterreise* com imagens de paisagens, cerca de sete usam pinturas de Caspar David Friedrich. Este procedimento permite formar outros grupos e categorias.

Referências bibliográficas

- Barone, J. (2017, Set 17). Hear the Music that Inspire Star Wars. *The New York Times*.
Acedido em: www.nytimes.com.
- Barthes, R. (1964). La Rethorique de l'Image. *Communications*, 4, 40-51.
- Brisson, É. (1993). *La Musique*. Paris: Belin Poche.
- Clark, P. (2014, Nov 24). Strauss Also Sprach Zarathustra Wich Recording is the Best? (<https://www.gramophone.co.uk>, ed.) *Gramophone*. Acedido em: <https://www.gramophone.co.uk>: <https://www.gramophone.co.uk>
- Dikovitskaya, M. (2005). *Visual Culture, The Study of the Visual after Cultural Term*. Cambridge: The MIT Press.
- Eco, U. (1986). *Viagens na Irrealidade Quotidiana*. Lisboa: Difel.
- Fisk, C. (1997). What's Shubert Last Sonata Might Hold. In J. Robinson. *Music And Meaning*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Garner, P. (1996). *Sixties Design*. Koln: Taschen.
- Gehl, J. (2004). *La Humanizacion de Espacio Urbano, La Vida entre los Edificios*. Barcelona: Editorial Reverte.
- Golding, R. (1994). ...And Half a Dozen of the Other, Haydn's London Symphonies II. In K. T. Golding, *Haydn, The London Symphonies*. Philips.
- Grimley, D. M. (2011). Music, Landscape, Attunement: Listening to Sibelius Tapiola. *Journal of the American Musicological Society*, 64, 394 - 398.
- Hall, E. T. (1996). *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio de Água.
- Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis, Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton: Princeton University Press.
- Hinson, M. (2002). *Anthology of Romantic Piano Music*. USA, n.a: Alfred Music.
- Villafane, J. & Mínguez, N. (1996). *Principios de Teoria General de la Imagen*. Madrid: Pirámide.
- Matlin, M. W. & Foley H. J. (1996). *Sensación y Percepción*. Naucalpan de Juárez: Prentice Hall Hispano Americana.
- Nietzsche, F. (2006). *Thus Spoke Zarathustra*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Osborne, R. (2014). Audio Books, The Literary Origins of Grooves, Labels and Sleeves. In A. Hansen & R. Caroll, *Litpop, Writing and Popular Music*. New York: Ashgate.
- Paddison, M. (2010, Mar - Out). Mimesis and the Aesthetics of Musical Expression. *Musica Analysis*, 19 (1-3).
- Patterson, D. W. (2004, Out). Music, Structure and Metaphor in Stanley Kubric's 2001 Space Odissey. *American Music*, 22 (3), 444 - 474.
- Paulus, I. (2009). Stanley Kubrick Revolution in the Usage of Film Music, 2001: A Space Odissey. *IRASM*, 40, 99 - 127.
- Seker, C. (2017, Mai). New Classics: The Analisis of Classical Music Album Covers Digital Age Characteristics. *European Scientific Journal*.

- Springer, B. (2010, Jun 23). Music of the Heavenly Spheres (Part 2) — Holst, Haydn, Handel and More.... Acedido em: <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/music-of-the-heavenly-spheres-part-2-holst-haydn-handel-and-more-30519469/>
- Tiederman, G. (2015, Mai 17). *The new sound of space: 21st century film composers go beyond Holst and Strauss*. Acedido em: <https://www.classicalmpr.org/story/2014/11/07/sound-space-film-scores>
- Vieira, J. E. (2009). *A Arquitectura e os Sentidos* (Tese de Mestrado). Guimarães: Universidade do Minho.
- Watkins, H. (2011). Musical Ecologies of Place and Placeness. *Journal of the American Musicological Society*, 64, 404 - 408. Acedido em: <http://jams.ucpress.edu/content/64/2/404.full.pdf+html>
- Wichmann, S. (1999). *Japonisme The Japanese Influence on Western Art since 1858*. London: Thames & Hudson.
- Wise, B. (2018). Strauss in Space. *BBC Music Magazine*.
- Wood, C. S. (2014). *Albrecht Altdorfer and the Origins of Landscape*. London: Reaktion Books.

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.

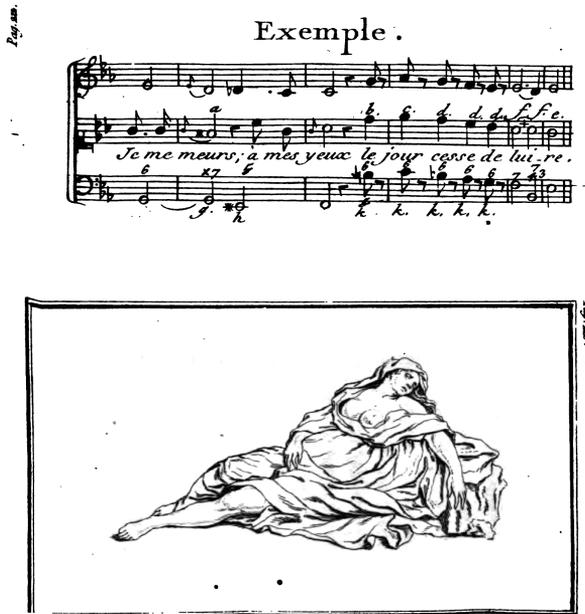
Willi Apel (1950, p. 351) refere na entrada para “*Improvisation, extemporization*: The art of performing music as an immediate reproduction of simultaneous mental process, that is, without the aid of manuscript, sketches, or memory”. Num sentido mais geral, a liberdade de improvisação do músico ganha 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 score, there is a black and white drawing of a woman lying on her side, appearing to be in a state of death or deep grief. She is wearing a long, flowing dress and has her head resting on her hand. The drawing is framed by a simple rectangular border.

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.

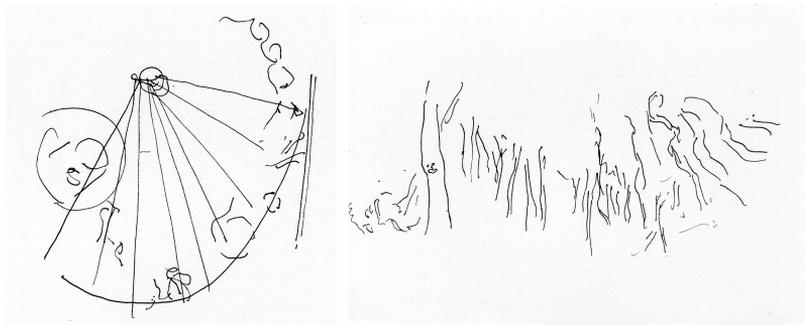


Fig. 4. Miguel B. Duarte, 08 - 10, *caderno 1*, 2005, 10 x 15 cm
O desenho da esquerda esquematiza e pensa, o da direita vê e sente (Duarte, 2017, p. 47).

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 atenção¹. 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).

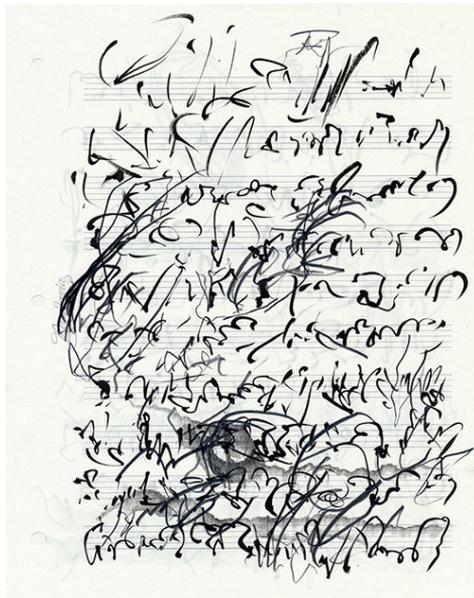


Fig. 6. Marcello Mercado, *Das Kapital - Capital Opera Oratorium*,
Graphic Notations, Graphic notations, Score, Experimental music (1996 – 2009).

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 retiniano², 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

Geografia da Música: Rodas de Choro, Emoções e Encontros

Beatriz Helena Furlanetto

A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos. (Pessoa, 2009, p. 129)

Vários caminhos se abrem para a investigação do fenômeno musical na perspectiva da ciência geográfica. É possível analisar as representações territoriais presentes nas letras das canções, a música no processo de (des)construção de identidades, o sentido de lugar veiculado musicalmente, a origem e difusão de determinados gêneros musicais, as políticas culturais e os aspectos econômicos referentes à música, a poluição sonora dos lugares, o papel da música na construção das paisagens culturais e dos imaginários geográficos, a música como instrumento que consolida valores culturais, entre outros.

Este texto tem por propósito trilhar o caminho da arte musical como inspiração para a ciência geográfica, rumo à geografia como ciência capaz de potencializar uma escuta artística do mundo. A arte musical instaura novas modalidades de compreensão e de relacionamento com o mundo: é possível criar um mundo particular com a música, melhor dizendo, construir e ancorar nosso ser no mundo musicalmente.

A música, sobretudo a prática do choro, um gênero de música brasileira, tem o poder de associar e integrar experiências humanas, criando condições para a transformação de espaços abstratos em lugares propícios ao encontro e à formação de vínculos sociais. Através de seus elementos

constitutivos (ritmo, melodia, harmonia, timbre) e de seus parâmetros formadores (duração, altura, intensidade, densidade, textura), a música estimula a atividade motora, emocional e intelectual. As inflexões expressivas do discurso musical induzem movimentos afetivos correspondentes que, em conformidade à sensibilidade de cada um, adquirem sentidos plurais, aproximando o homem dele mesmo e propiciando outros encontros. Portanto, a música pode instrumentalizar as relações emotivas que associam as pessoas entre si e aos lugares. Neste sentido, a prática do choro é entendida enquanto espaço de sociabilidade onde se pode viver a dimensão do afeto. No fazer musical, no compartilhamento das emoções, um espaço que inicialmente é neutro, torna-se um espaço subjetivado, um lugar. Assim, considera-se a afetividade – conjunto de fenômenos vivenciados na forma de emoções e de sentimentos – como o agente propulsor, a tônica que faz da música uma arte envolvente e encarnada, capaz de transformar espaço em lugar.

Cada lugar ecoa uma parte de nós, expressa tonalidades afetivas que colocam em pauta uma geografia emocional. No contínuo movimento dentro-e-fora da ciranda existencial, os sons que vibram nos cantos do mundo nascem em nós, se expandem mar adentro, céu afora...o que escutamos é o que somos.

Geografias musicais, emocionais

A viagem não começa quando se percorrem distâncias, mas quando se atravessam as nossas fronteiras interiores. (Couto, 2006, p. 77)

A geografia emocional, uma das atuais tendências da geografia cultural, refere-se à experiência emocional e à leitura sensível dos lugares, às sensações e aos sentimentos que integram o sentido de lugar. Inspirada em doutrinas filosóficas como a fenomenologia e o existencialismo, esta abordagem acentua as experiências que as pessoas têm em diferentes lugares, nas quais se entrelaçam fatos concretos, ideias, memórias, sons, imagens, sonhos, mitos.

Falar de uma abordagem emocional na geografia, segundo Giuliana Andreotti (2013), significa investigar a influência da dimensão interior do indivíduo na experiência do mundo, predispondo-se a colher as emoções

que os lugares provocam nas pessoas. As sensações e os sentimentos são tomados como norma ou princípio de análise, considerando-se o real como complexo perceptivo e fenomenológico.

A geografia emocional reforça a importância do sentimento como característica essencial da existência humana no mundo, em conformidade às teorias científicas e filosóficas contemporâneas que se posicionam além da racionalidade científica, do positivismo lógico e dos pressupostos quantitativos. Considerar a experiência emocional para compreender a existência do homem significa reconhecer a relação entre razão e emoção, na qual uma não prescinde da outra. Neste sentido, cada estado de consciência é constitutivamente acompanhado por uma tonalidade emotiva.

Para o neurobiologista Antonio Damásio (2011), a emoção é uma disposição mental que causa mudanças corporais, como falta de ar, alterações no ritmo cardíaco e nas expressões faciais; o sentimento é a percepção destas mudanças que ocorrem em nosso corpo durante um estado de emoção. Portanto, a emoção está ligada ao sistema biológico, e o sentimento envolve experiência consciente. O autor considera o medo, a raiva, a tristeza, a alegria, o nojo e a surpresa como emoções universais, produzidas em todas as culturas. Esta universalidade das expressões emocionais revela que as emoções são inatas, não aprendidas. Entretanto, embora o mecanismo das emoções em um cérebro normal seja semelhante entre os indivíduos, as respostas emocionais são individualizadas, pois são influenciadas pela cultura ou pela educação recebida.

O filósofo Nicola Abbagnano (2007) reitera que o termo sentimento pode ser entendido como “princípio, faculdade ou órgão que preside às emoções, e da qual elas dependem, ou como categoria na qual elas se enquadram” (p. 1039). Reconhecer um princípio autônomo das emoções significa considerar a “subjetividade humana como algo irredutível a um conjunto de elementos objetivos ou objetiváveis” (p. 1039). O termo afetivo designa tudo o que se refere à esfera das emoções, ou seja, pode referir-se genericamente a qualquer emoção ou afeto; e a palavra afeto está relacionada às emoções positivas, aos atos ou atitudes de bondade, dedicação, proteção, gratidão, ternura. O presente texto corrobora esta definição, ressaltando que as emoções são consideradas neutras.

Geografias escritas com ou sobre emoção e afeto (Furlanetto, 2017) investigam como as pessoas incorporam subjetivamente os lugares (Andreotti, 2011; Persi, 2014), a importância da emoção na constituição de espaço e lugar (Nogué, 2015), os sentimentos afetivos e os sentimentos de medo associados aos lugares (Tuan, 1980, 1983). Em uma perspectiva crítica, analisam-se os sentimentos coletivos no cerne de movimentos políticos (Bosco, 2006; Schurr, 2012), as emoções nos estudos geográficos de gênero (Bondi, 1990; Cattán & Vanolo, 2014), entre outros. Portanto, é possível apresentar um mapeamento dos estados emocionais nas relações entre os homens e o meio ambiente a partir de diferentes abordagens metodológicas.

O geógrafo Yi-fu Tuan (1983) investiga a maneira como os seres humanos percebem e atribuem valores ao meio ambiente, e destaca o papel da subjetividade para conceituar espaço e lugar: o espaço é liberdade, sensação de amplitude, de infinito; o lugar é segurança, é um centro ao qual atribuímos valor. “Espaço é mais abstrato do que lugar. O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (p. 6). Portanto, um espaço vivido se torna subjetivado e pleno de significados, se transforma em um lugar. A topofilia é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar. A partir das relações estabelecidas com os demais indivíduos e com o meio ambiente, um lugar pode despertar sentimentos topofílicos ou topofóbicos e ser percebido, respectivamente, como uma referência de bem-estar ou de medo.

Os sons, os ruídos, as vozes, a música, todos os elementos sonoros, os sons do meio ambiente e os sons dos homens ou por eles criados podem instrumentalizar as relações dos homens entre si e com os lugares. Quando os sons são desagradáveis para um indivíduo, o ambiente pode se tornar um lugar de aversão; e se as sonoridades são prazerosas, o lugar se torna aconchegante. Nesse sentido, sons, ruídos e músicas criam lugares de deleite ou de desconforto.

As relações entre sons e espaços também se evidenciam na linguagem musical. A grafia sonora está visceralmente ligada à ideia de espaço. Conforme a musicóloga Yara Borges Caznok (2008), a utilização do termo *altura* como sinônimo de frequência permite descrever os sons graves como baixos e os agudos como altos, naturalizando a ideia de ascendência

e descendência dos sons. A classificação das vozes humanas também segue esse princípio: cada tessitura vocal é definida pelo espaço que ocupa em uma escala de localizações espaciais imaginárias, sendo o Soprano (sobre o Alto, acima) a mais aguda das vozes e o Baixo a mais grave. Na regência quironômica, uma forma antiga de reger ou conduzir uma orquestra ou coro, o maestro indica as curvas melódicas e os ornamentos por meio de sinais espaciais. Em manuscritos de música vocal do século IX contendo a notação neumática, os neumas – sinais gráficos que representam a direção e o movimento de alturas de uma linha melódica – são inscritos no papel de uma forma espacializada, ocupando posições relacionadas a um eixo horizontal central.

A partir do século XI, a notação tradicional da música ocidental passa a utilizar a pauta – cinco linhas horizontais que formam entre si quatro espaços – para grafar as notas musicais, reiterando a relação sonoro-espacial das frequências, isto é, o movimento ascendente e descendente dos sons. As dinâmicas e as frases musicais, que se referem a diferentes graus de intensidade sonora e expressões emocionais, são grafadas através de sinais que traduzem sensações de vivências corporais ou movimentações espaciais. Traços com linhas divergentes, por exemplo, indicam crescendo (tornar mais forte), enquanto linhas convergentes indicam o oposto, diminuindo. Estas dinâmicas musicais sugerem movimentos de expansão e encolhimento, delineando contornos e planos sonoros. Portanto, uma partitura pode ser pensada como um mapa sonoro cuja simbologia permite diferentes interpretações.

No século XX, segundo Caznok (2008), a escrita tradicional tornou-se insuficiente para exprimir novas poéticas e foram criadas diferentes notações musicais que, mesmo apresentando particularidades em seus modos de decifração, “guardam uma relação intrínseca com a ideia que o homem ocidental tem do fenômeno sonoro e de sua representação gráfico-espacial” (p. 64). Assim, enquanto a grafia tradicional adota a concepção de um espaço definido por pontos de referência fixos, no qual os objetos se inscrevem de forma estável e hierárquica, novas notações musicais representam a vivência de um espaço multidirecional abordado a partir de qualquer ponto. Em algumas partituras, o espaço total de uma folha em branco é ocupado por gráficos – formas figurativas, geométricas, sílabas,

palavras – que podem ser lidos convencionalmente da esquerda para a direita, ou a partir de direções múltiplas, de maneira retrógrada, diagonal, circular, pode-se virar a folha em qualquer sentido, ou seja, o intérprete tem plena liberdade de escolha. Assim, “o espaço deixa de ser um suporte e torna-se um elemento constituinte da obra, um território a ser percorrido de acordo com traçados cartográficos livres” (p. 64).

A dimensão acústico-espacial é outro aspecto a ser considerado nas relações entre o som e o espaço. O repertório e a quantidade de tubos e registros do órgão tubular barroco foram concebidos para explorar as longas reverberações e misturas sonoras do ambiente acústico das grandes igrejas e catedrais. Nos séculos XVII e XVIII, principalmente na Itália, os teatros de ópera construídos em forma de ferradura (ou de “U”) previam um palco que projetava unidirecionalmente todos os sons para o centro da plateia; os tecidos e ornamentos de gesso absorviam as reverberações mais longas, permitindo que a emissão das palavras chegasse com clareza ao ouvinte. No século XIX, para atender a ambientação acústica das sonoridades românticas, os teatros passaram a ter a disposição da plateia em formato de leque, com anteparos laterais, para que a sonoridade chegasse equilibrada a todos os lugares; a exploração dos planos baixo (palco), médio (andar intermediário) e alto (cúpula) possibilitou trabalhar-se a dimensão verticalizada do som. Com a música eletroacústica, no século XX, a espacialização tornou-se um parâmetro essencial referente à ideia de distribuir no espaço diversos pontos de emissão sonora para propiciar ao ouvinte uma escuta musical multidirecional, oposta à escuta unidirecional tradicional (Caznok, 2008).

A audição estrutura e articula a experiência e o entendimento do espaço. A importância da audição na experiência espacial e as características acústicas de determinados ambientes são destacadas pelo arquiteto Juhani Pallasmaa (2011): cada lugar ou edificação tem seu próprio som “de intimidade ou monumentalidade, convite ou rejeição, hospitalidade ou hostilidade. [...] Acariciamos os limites do espaço com nossos ouvidos. Os gritos das gaivotas de um porto nos fazem cientes da imensidão do oceano e da infinitude do horizonte” (p. 48).

Os sons do ambiente não são apenas eventos acústicos abstratos, eles têm caráter simbólico, despertam emoções e sentimentos. Os sons afetam

os indivíduos de maneira particular, podem estimular uma variedade de reações, e grupos culturais distintos têm atitudes diversas perante os sons ambientais. O compositor Robert Murray Schafer (2001) explorou como os sons e os silêncios da paisagem sonora se transformaram na sociedade ocidental, ao longo da história, e influenciaram o comportamento humano. O autor compreende a paisagem sonora como todos os sons de um ambiente e faz uma distinção entre os sons fundamentais, os sinais e as marcas sonoras: os primeiros são criados pela constituição física de determinados lugares, como o vento, a água, os insetos; os sinais são recursos de avisos acústicos, como os sinos, apitos, buzinas e sirenes; a marca sonora se refere a um som que torna única a vida acústica de uma determinada comunidade. Ainda que os sons fundamentais não sejam ouvidos conscientemente, eles podem afetar o comportamento e o estilo de vida de uma sociedade, ou seja, os sons fundamentais de um determinado espaço ajudam a delinear o caráter dos homens que vivem no meio deles.

Para o autor, na paisagem sonora há, também, os sons arquetípicos, sons imbuídos de simbolismos herdados da Antiguidade ou da Pré-história, que ressoam nos recessos da psique: sons mágicos dos sinos que afastam os maus espíritos e atraem os ouvidos de Deus; sons apocalípticos das profecias; sons sobrenaturais das trompas que representam o poder do bem sobre o mal; vozes dos ventos que perambulam com diversas tonalidades. Os sons das águas falam suas próprias linguagens: o mar que simboliza a eternidade com sua presença incessante, e representa também a mudança, no fluxo e refluxo das ondas; chuvas calmas ou torrenciais, cataratas furiosas, rios taciturnos, riachos murmurantes, sons únicos que falam de purificação, limpeza e renovação.

Elemento original da vida, a água inspira poetas, artistas, compositores. O vento dialoga com o mar nas harmonias flutuantes de *La Mer*, de Claude Debussy. Bedrich Smetana musicaliza o contínuo fluxo das águas na obra *Rio Moldava*. Nas *Quatro Estações*, de Antonio Vivaldi, ouvem-se tempestades de verão com trovões e granizo, e o doce murmúrio das fontes primaveris. Águas, pássaros e camponeses cantam na *Pastoral* (Sinfonia nº 6) de Ludwig van Beethoven.

Geografias musicais habitadas por emoções, sentimentos, memórias, ressonâncias, cores, texturas, nuances, densidades, movimentos, direções, ritmos, continuidades, rupturas, planos e relevos. “Quando se aprende outra língua, também se aprende outra forma de pensar e até de sentir. Quando se aprende outra escrita, se aprende outra forma de estar no mundo” (Ruiz, 2015, p. 15). A música desperta uma interpretação poética, artística, onírica, imagética, enformadora do mundo, expandindo os modos de ser e de sentir a realidade. Assim, o mundo pode ser percebido como uma partitura musical, uma grafia que se lê com os ouvidos, e não apenas com os olhos, uma escuta dos sons e silêncios que semeiam horizontes em nossas fronteiras.

Sons, silêncios, rodas de choro

Em silêncio, escuto o que vem do interior e do exterior, num mesmo pensamento, espaço único sem fronteira. (Kater, 2013, p. 60)

Nos cantos do mundo há sons e silêncios múltiplos.

Há “o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade etc.,” conforme Eni Puccinelli Orlandi (2007, p. 42). A autora apresenta o silêncio fundador, princípio de toda significação, o silêncio que atravessa as palavras, que significa o não-dito, a relação entre silêncio e linguagem na qual o silenciamento atua na construção dos sentidos. O silêncio escorre por entre a trama das falas, e a incompletude do dizer produz a possibilidade do múltiplo, “quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam” (p. 47), sentidos que se desenvolvem em todas as direções. As metáforas do mar e do eco possibilitam vislumbrar a imagem e o som do silêncio: o mar “incalculável, disperso, profundo, imóvel em seu movimento monótono, do qual as ondas são as frestas que o tornam visível. Imagem”; o eco, “repetição, não-finitude, movimento contínuo. Também fresta para ouvi-lo. Som” (pp. 32-33). Ambas revelam movimento e extensão, mas é na profundidade que se encontra o real do sentido.

A autora discute, ainda, a política do silêncio como interdição do dizer, a censura, onde a produção do silêncio se torna uma estratégia para a produção do interdito, do proibido.

Escutar e produzir som são atos que se relacionam, e o equilíbrio dessa relação demonstra a qualidade de um ambiente sonoro, segundo o compositor Carlos Alberto Augusto (2014). Em um ambiente autoritário, o que se ouve é mais intenso que nossos próprios sons, ou seja, o ruído, a voz e os sons da autoridade são dominantes e, em geral, silenciam outros sons e vozes. O atual desequilíbrio na correlação entre o ouvir e o soar tem uma marca ditada pelo modelo político, social e econômico: um ambiente sonoro hostil pode calar nosso som e nossa voz. Assim, a “música-como-ambiente” – música como elemento de relacionamento entre um indivíduo ou uma sociedade e o ambiente sonoro – a que estamos expostos na esfera pública e urbana, constitui uma voz dominante, autoritária, e “tem o poder de nos silenciar, mas pode também mudar a nossa relação com a escuta, isto é, pode levar-nos a aceitar passivamente aquilo que ouvimos” (p. 63). Por outro lado, há a força do saber fazer silêncio: em meio ao excesso de ruídos, o silêncio pode assumir o poder de um som sagrado, silêncio que nos coloca “perante uma realidade nova, com um poder maior que o de mil tambores, aproximando-se, em ritmo sincronizado” (p. 59), silêncio no qual o som adquire importância.

Sons multifacetados vibram no mundo, se entrelaçam: vozes, risos, gemidos, respirações, tosses, passos, assobios, gorjeios, latidos, trovões, chuvas, ventos, buzinas, alarmes, trens, carros, aviões, ruídos, músicas, sonoridades diversas inundam nossos ouvidos que, sem pálpebras, se mantêm abertos. Entretanto, há diferença entre escutar e ouvir. O ato de ouvir pode ser considerado uma espécie de habilidade passiva, significa receber os estímulos sonoros, enquanto o ato de escutar implica uma função ativa, envolvendo diferentes níveis de atenção e cognição. Portanto, a escuta exige, fundamentalmente, o silêncio.

Quantos sons...Escutar é ouvir o ouvir. Daí surge a música, isto que escutamos criado na cultura e tudo aquilo que, por necessidade e desejo interior, construímos por nossa própria escuta. É preciso desejar, estar livre para acolher, não ter medo. Apenas aquietar e escutar. Daí surgem todos os cantos que existem, todas as formas de manifestação da vida. (Kater, 2013, p. 61)

O silêncio é fundamental para a escuta de nós mesmos, do outro e do mundo. Assim, uma geografia da música talvez comece por uma escuta sensível e reflexiva, uma escuta do silêncio enquanto espaço vivo, musicalizado por homens, animais, plantas, máquinas, sons harmoniosos e dissonantes que cotidianamente orquestram a vida.

“Nosso sentimento de apropriação e de pertencimento ao universo é exatamente proporcional àquilo que dele escutamos e, em consequência, compreendemos”, afirma o musicólogo e compositor Carlos Kater no prefácio da obra de Santos (2002, p. 11), considerando o discernimento auditivo imprescindível para o desenvolvimento das potencialidades humanas. Para Kater (2004), a música promove processos de conhecimento e de autoconhecimento, favorecendo modalidades de compreensão de si e do mundo. Através da escuta, da expressão e da criação musicais é possível observar o que a música provoca em nós, quem somos, como sentimos, agimos e interagimos com os outros.

A sociedade hodierna privilegia o sentido da visão na experiência espacial, mas importa ressaltar que, neste contexto, a vista separa o homem e o objeto observado, enquanto a audição cria um sentido de conexão. O som incorpora, une, cria uma ponte entre as pessoas enquanto a visão evidencia a solidão, a distância entre eu e o outro. É evidente que os olhos revelam emoções, como os olhos enluarados de encantamento, faiscantes de raiva, inebriantes de paixão, enevoados de dor, radiantes de alegria, mas ainda assim, entre os olhos que contemplan e os olhos que são contemplados há um espaço, uma pausa, um silêncio que tudo consente ou tudo condena. Silêncio que reverbera como espaço desconhecido e ambivalente, uma geografia emocional a ser explorada, que se delinea na intersubjetividade das relações humanas, em todas as dimensões sociais nas quais a vida ganha vida.

Sons e silêncios, inundados de sentimentos, vibram nas relações dos homens entre si e com o ambiente, e o fazer musical – como as rodas de choro – impulsiona o compartilhamento de emoções que agrega sentido à vida, que transforma espaço em lugar. As rodas de choro acontecem, geralmente, em ambientes informais onde a prática musical mobiliza a convivência entre intérpretes, compositores e ouvintes que apreciam esse gênero musical. Momentos de encontro e partilha, as rodas de choro

conformam lugares de afetividade que promovem o acolhimento e o sentido de conexão.

O choro, popularmente chamado de chorinho, é um gênero de música popular brasileira que surgiu no Rio de Janeiro, em meados do século XIX, quando alguns músicos passaram a interpretar polcas, valsas, maxixes e lundus de forma mais sentimental. Assim, inicialmente, a palavra choro designava o jeito choroso de tocar músicas europeias no Brasil. Os primeiros grupos de choro, também denominados regionais, eram constituídos por flauta, violão e cavaquinho, com ou sem instrumento de percussão, como o pandeiro. Posteriormente, outros instrumentos foram acrescentados e o gênero ganhou certo virtuosismo.

A história do choro está ligada à chegada da Família Real portuguesa ao Brasil, em 1808. Promulgada capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves em 1815, o Rio de Janeiro¹ passou por uma reforma urbana e cultural². Com a corte portuguesa vieram músicos, instrumentos de origem europeia – piano, clarinete, violão, flauta, bandolim e cavaquinho – e a música de dança de salão dos bailes da época, como a valsa, a quadrilha, a mazurca, a modinha, a schottish e a polca. Os instrumentos e músicas estrangeiras, a reforma urbana e a abolição do tráfico de escravos no Brasil em 1850, criaram condições históricas para o surgimento do choro, possibilitando a emergência de novos ofícios para as camadas populares. Os grupos de instrumentistas, nomeados de chorões, eram oriundos de segmentos da classe média baixa da sociedade carioca, ex-escravos e funcionários de

1. O Rio de Janeiro foi capital da colônia portuguesa do Estado do Brasil (1621-1815), do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves (1815-1822), do Império do Brasil (1822-1889) e da República dos Estados Unidos do Brasil (1889-1968) até 1960, quando a sede do governo foi transferida para Brasília.

2. A chegada da corte portuguesa tornou o Rio de Janeiro um importante centro comercial após a Abertura dos Portos; foram criados a Academia Militar, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, a Academia Imperial de Belas Artes, a Biblioteca Nacional e o Jardim Botânico. No início do século XX, imigrantes europeus e ex-escravos chegavam à cidade em busca de trabalho e se instalavam nos Cortiços. Com as reformas urbanas, os cortiços foram demolidos e a população pobre se deslocou para as encostas de morros, dando início ao processo de favelização. Porém, a capital da República era conhecida pelas praias, o Teatro Municipal, a Avenida Rio Branco com edifícios inspirados na *Belle Époque* parisiense, o Bondinho do Pão de Açúcar e o Cristo Redentor.

repartições públicas que se reuniam aos domingos nos pagodes, ao redor de uma mesa farta em alimentos e bebidas.

Ficaram famosas as rodas de choro na casa da tia Ciata, uma baiana que morava no Rio de Janeiro. Nestas festas, sambas e choros eram improvisados com liberdade e compostos de maneira coletiva. Segundo Ana Paula Peters (2016, p. 59), “na sala de visitas aconteciam as rodas de choro, nos fundos da casa, o samba, e no terreiro faziam batucadas ligadas às tradições religiosas dos negros”. Para a autora, a roda de choro pode ser percebida como uma forma de sociabilidade, um “espaço de transmissão, criação, experimentação, improvisação e convivência dos músicos que se aproximam deste gênero musical” (p. 61).

Micael Herschmann (2007) afirma que a realização de sambas e choros em ambientes informais, como botequins, fundos de quintais e terreiros, ou no lendário bairro da Lapa, tornaram alguns desses lugares “altamente significativos para o imaginário do gênero, pois representavam espaços de fazer samba que compunham a geografia musical da cidade na primeira metade do século passado” (p. 47). A despeito da profissionalização verificada no século XX, esses espaços amadores onde os músicos se encontravam, construíram um imaginário social que naturalizou o samba e o choro na história da música do Rio de Janeiro.

Constata-se que o choro é um gênero musical urbano que nasceu na classe média baixa da sociedade carioca, nos subúrbios do Rio de Janeiro e se tornou, como o samba, um dos principais gêneros musicais do Brasil, uma música que representa a identidade nacional. Compreendendo o papel da cultura nos modos de perceber e organizar o espaço, a investigação geográfica, a partir de uma perspectiva crítica, questiona as descrições estereotipadas do mundo e dos lugares representados nas músicas.

A geógrafa e cientista Ana Francisca de Azevedo (2009, p. 101) sustenta que os significados sobre lugares e sobre a relação dos indivíduos com os lugares (veiculados pelo cinema) proporcionam a “compreensão de como os indivíduos percebem e representam o espaço, das relações emotivas que associam as pessoas aos lugares, dos valores, da moral, da ideologia e da ética que subjaz cada construção do espaço em cada período e em cada contexto sociocultural”. A música (e o cinema) pode (re)

produzir representações estereotipadas sobre os lugares, condicionando o modo como os indivíduos percebem o espaço cantado ou musicalizado. Nesse sentido, o choro foi legitimado pela cultura oficial brasileira como símbolo nacional, mas ele expressa o Rio de Janeiro do início do século XX, e não a República Federativa do Brasil. Tendo em vista a diversidade cultural do país, ou seja, diante de tantos Brasis, caberia questionar se seria possível um gênero musical representar toda a nação. De qualquer modo, o choro e o samba são considerados símbolos de brasilidade, alimentam um imaginário exótico dos trópicos frequentemente orientado para o consumo e a propagação midiática do país. Portanto, essa seria uma possível reflexão sobre as ideologias hegemônicas e os interesses políticos que trespassam as representações de lugar comunicadas musicalmente pelo choro.

Retomando as questões históricas, a partir de 1880, o choro popularizou-se no subúrbio carioca, nos salões de dança e saraus da elite imperial. Joaquim Calado (1848-1880), Ernesto Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935) foram os primeiros compositores que lhe deram características próprias e o firmaram como gênero musical. No início do século XX, o choro deixou de ser apenas instrumental e passou a ser também cantado, além de ganhar um ritmo mais ligeiro e animado. Com a difusão do rádio e das gravadoras de disco, o choro tornou-se sucesso nacional na década de 1930 e se consolidou como gênero musical com Alfredo da Rocha Vianna Filho, conhecido como Pixinguinha, um dos maiores compositores da música popular brasileira. Nos anos de 1950, o choro perdeu seu espaço para a Bossa Nova, mas se manteve presente na produção de vários músicos da MPB (Música Popular Brasileira).

A partir de 1970, foram criados os Clubes do Choro, revelando novos conjuntos por todo o país e reavivando o gênero musical. Atualmente, pode-se destacar o Espaço Cultural do Choro, em Brasília, frequentado por brasileiros e estrangeiros. Em Curitiba, desde 2003 acontece a tradicional Roda de Choro do Conservatório de Música Popular Brasileira, evento realizado semanalmente que reúne músicos, compositores e ouvintes.

O choro nasceu no Brasil, herdeiro de sonoridades europeias (sobretudo portuguesas) e africanas, ultrapassou fronteiras políticas e

culturais para ecoar em vários cantos do mundo, unindo pessoas de diferentes nacionalidades e classes sociais. Para citar alguns exemplos, observa-se a Roda de Choro de Lisboa, com músicos portugueses e brasileiros que tocam choro e fado; na Inglaterra há o grupo Choro Alvorada, formado por brasileiros e ingleses; na França há o Clube de Choro de Paris que promoveu o XIV Festival e Encontro de Choro de Paris, em 2018, e na cidade de Lille realizou-se o I Festival de Choro para celebrar o centenário de nascimento de Jacob do Bandolim (1918-1969), aclamado compositor brasileiro.

Viajando pelo mundo, ultrapassando fronteiras, o choro se consagra nas rodas, uma prática musical que transforma um espaço, inicialmente neutro, em um lugar de encontros que reaviva emoções e produz novas subjetividades, revigorando os elos sociais.

Músicas, encontros, afetos

A viagem termina quando encerramos as nossas fronteiras interiores. Regressamos a nós mesmos, não a um lugar. (Couto, 2006, p. 379)

A abordagem emocional da geografia permite-nos descobrir a vida poética do mundo, as tonalidades afetivas das relações entre pessoas e lugares, relações que nascem de encontros: consigo mesmo, com o outro, com o mundo.

Encontros mobilizados por uma escuta sensível dos sons e silêncios que habitam corpos, cantos, músicas, lugares, ventos e águas que dançam ao sabor do sol e da lua. Encontros em tempo de delicadeza e lentidão, de amorosidade que acolhe as harmonias e dissonâncias, choros e risos, versos e prosas que soam e ressoam em nós.

A roda de choro é um fazer musical que celebra a amizade, um lugar que propicia a vinculação social. A própria denominação roda remete às representações simbólicas da confraternização e da solidariedade, reforçando a ideia de união e integração. A música é uma forma de expressão e comunicação interativa, promove momentos de afetividade compartilhada e institui um lugar que concentra relações, valores, memórias, emoções (Fig. 1).

A música tem o poder de alicerçar nosso ser no mundo, de inaugurar universos sonoros infinitos e particulares. Assim, mais que transformar espaço em lugar, a música pode criar espaço e lugar.



Fig. 1. Desenho de Abrão Assad. (Cortesia do artista).

Em sua fenomenologia da imaginação poética, o filósofo Gaston Bachelard (2008) aborda a poética da casa como uma topografia do nosso ser íntimo e, através da poesia, do sonho e do devaneio, a imagem se apresenta como um fenômeno que nos transporta à origem do ser falante. A casa bachelardiana é tecida com imagens do espaço feliz, traz a marca de uma topofilia: “a casa é o nosso canto do mundo [...] é um verdadeiro cosmos” (p. 24); concentra os valores de intimidade que ligam o íntimo ao imenso; apresenta a dialética do interno e do externo que repercute em uma dialética do aberto e do fechado; é uma casa que tem o céu como terraço e que está em nós tanto quanto estamos nela. “Todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa. [...] o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos” (p. 25).

Neste sentido, ao atribuímos à arte musical valores como acolhimento, conforto, segurança e proteção, a música se torna uma casa. Passamos a habitá-la e percebemos os sons de todos os seus cômodos, os sussurros e ruídos que divagam do porão ao sótão, do quarto à varanda:

escutamos notas reais e oníricas, vozes humanas e imaginárias, sons que tecem as polifonias existenciais. Como a casa bachelardiana, a música representa um lugar seguro que evoca ligações afetivas, um abrigo tecido com realidade e imaginação.

Desde os primórdios, o ser humano atribui à música, e à dança, um sentido mágico, um caráter ritualístico e de celebração, capaz de mediar a comunicação com a dimensão divina. Para a maioria dos povos indígenas, a música está associada a um universo transcendente, faz parte das cerimônias de exorcismo, magia e cura. Rituais religiosos e cultos aos ancestrais, nascimentos e mortes, guerras e festas são celebrados com música e dança. A flauta é considerada o instrumento musical mais antigo do mundo e, para os indígenas, seu som tem poderes mágicos. O sopro do espírito ancestral, na arte do arquiteto Abrão Assad (Fig. 2), inspira a construção de uma casa e ilustra uma hierofania: as virtudes sobrenaturais dos sons envolvem a casa e asseguram seu valor religioso. Sons sagrados inundam espaços como perfume, revestindo de sacralidade pessoas e lugares.

O espaço poético de Bachelard (2008) constitui-se pela infinitude do espaço íntimo e do espaço exterior: somente “com a espacialidade poética



Fig. 2. Desenho de Abrão Assad. (Cortesia do artista).

que vai da intimidade profunda à extensão indefinida, reunidas numa mesma expansão, sentimos brotar uma grandeza” (p. 206). Essa grandeza refere-se a uma expansão de ser, à imensidão que está em nós, e refere-se também à imensidão do universo, do espaço ilimitado. É por sua imensidão que os dois espaços – da intimidade e do mundo – tornam-se consoantes.

A música possibilita vivenciarmos esta vastidão do engrandecimento interior, o espaço poético no qual a profundidade do nosso ser íntimo se entrelaça à imensidão do mundo. Em estado de êxito, vestidos de plenitude, tocamos e somos tocados por sentimentos e emoções que vibram nos sons e silêncios. A arte musical instaura um universo, descortina espaços de liberdade e nos torna alados (Fig. 3). A música está em nós e nós estamos nela.



Fig.3. Desenho de Abrão Assad. (Cortesia do Artista).

A poesia é uma tonificação da vida, oferece-nos imagens que “nos devolvem moradas do ser, casas do ser, onde se concentra uma certeza de ser. Parece que habitando tais imagens, imagens tão estabilizadoras, recomençariamos outra vida, uma vida que seria nossa, nas profundezas do nosso ser” (Bachelard, 2008, p. 50). Assim também a música, ao tocar as camadas mais profundas do ser, convida-nos a experienciar uma nova realidade íntima e singular, estimulando a reinvenção de nós mesmos e dos nossos universos. Com uma ampla paleta de sons e tons, inauguramos mundos matizados por valores, crenças, ideais, sonhos, razões, emoções, afetos, sonoridades que nos convidam a explorar geografias emocionais, essencialmente humanas.

Vários caminhos permanecem abertos nas trilhas da arte musical como inspiração geográfica rumo a uma escuta sensível do mundo. Geografias emocionais que revelam os traços afetivos das relações dos homens entre si e com os lugares, delineando suas sutilezas poéticas. Geografias que ultrapassam as escritas visíveis do mundo, rompendo as molduras racionais que engessam pensamentos e sentimentos. Geografias que contemplam uma escuta de nós mesmos, do outro e do mundo, revelando os sentidos e valores que ecoam em nossas paisagens sonoras. Geografias que nascem do silêncio enquanto espaço de múltiplas possibilidades existenciais, silêncio feito semente que guarda o gérmen da vida, onde repousam todas as possibilidades do devir sonoro.

Do silêncio nasce a escuta, da escuta nasce a entrega, e da entrega o encontro com os sons e os silêncios que ecoam céu adentro, mar afora... sinfonia de nós mesmos.

Referências bibliográficas

- Abbagnano, N. (2007). *Dicionário de filosofia*. (A. Bosi, Trad.) (5. ed.) São Paulo: Martins Fontes.
- Andreotti, G. (2011). Amazonia emozionale. *Bolletino della Società Geografica Italiana*, Roma, XIII (III), 241 - 272.
- _____. (2013). *Paisagens Culturais* (A. P. Bellenzier et al., Trad.). Curitiba: Ed. UFPR.
- Augusto, C. A. (2014). *Sons e silêncios da paisagem sonora portuguesa*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Azevedo, A. F. de (2009). Geografia e cinema. In R. L. Corrêa & Z. Rosendhal (orgs). *Cinema, música e espaço*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 95 - 127.
- Bachelard, G. (2008). *A poética do espaço* (A. P. Danesi, Trad.) (2. ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- Bondi, L. (1990). Feminism, postmodernism, and geography: space for women? *Antipode*, 22 (2), 156 - 167.
- Bosco, F. J. (2006). The Madres de Plaza de Mayo and three decades of Human Rights' Activism: embeddedness, emotions, and social movements. *Annals of the Association of American Geographers*, 96 (2), 342 - 365.
- Cattan, N. & Vanolo, A. (2014). Gay and lesbian emotional geographies of clubbing: reflections from Paris and Turin. *Gender, Place & Culture*, 21, 1158 - 1175.
- Caznok, Y. B. (2008). *Música: entre o audível e o visível* (2. ed.). São Paulo: Ed. UNESP. Rio de Janeiro: Funarte.
- Couto, M. (2006). *O outro pé da sereia*. Lisboa: Caminho.
- Damásio, A. R. (2011). *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Furlanetto, B. H. (2017). *Paisagem sonora do Boi de Mamão paranaense: uma geografia emocional*. Curitiba: Ed. UFPR.
- Herschmann, M. (2007). *Lapa, cidade da música: desafios e perspectivas para o crescimento do RJ e da indústria da música independente nacional*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- Kater, C. (2013). *Musicantes e o boi brasileiro: uma história com [a] música*. São Paulo: Musa.
- Kater, C. (2004). O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, 10, 43 - 51.
- Nogué, J. (2015). Emoción, lugar y paisaje. In T. Luna & I. Valverde (orgs.). *Teoría y paisaje II: paisaje y emoción. El resurgir de las geografías emocionales*. Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 137 - 148.
- Orlandi, E. P. (2007). *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (6. ed.). Campinas: Editora da Unicamp.
- Pallasmaa, J. (2011). *Os olhos da pele*. (A. Salvaterra, Trad.). Porto Alegre: Bookman.
- Peters, A. P. (2016). *Nas trilhas do choro*. Curitiba: Máquina de Escrever.

- Persi, P. (2014). Geografia e emoções. Pessoas e lugares: sentidos, sentimentos e emoções. (B. H. Furlanetto, Trad.) *Geografar*, Curitiba, 9 (1), 200 - 218.
- Pessoa, F (2009). *Livro de viagem* (R. Marques, Rev.). Lisboa: Guerra e Paz Editores S.A.
- Ruiz S., A. (2015). *Outro silêncio: haikais*. São Paulo: Boa Companhia.
- Santos, F. C. dos. (2002). *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. São Paulo: Ed. EDUC.
- Schafer, R. M. (2001). *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. (M. T. Fonterrada, Trad.). São Paulo: Ed. UNESP.
- Schurr, C. (2012). Pensando emoções a partir de uma perspectiva interseccional: as geografias emocionais das campanhas eleitorais equatorianas. *Revista Latino-americana de Geografia e Gênero*, Ponta Grossa, 3 (2), 4 - 15.
- Tuan, Yi-Fu (1980). *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. (L. de Oliveira, Trad.). São Paulo: Difel.
- _____ (1983). *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*. (L. de Oliveira, Trad.). São Paulo: Difel.

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

