Geografia da música e políticas espaciais: a 9ª sinfonia de Antonin Dvořák e o nacionalismo estadunidense

Carolina Deconto Vieira

Mestranda em Geografia do Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Recebido em 04/2012. Aceito para publicação em 12/2012.

Versão online publicada em 01/02/2013 (<http://seer.ufrgs.br/paraonde>)

Resumo: O presente texto busca trazer novas abordagens em geografia cultural e da música através do estabelecimento de relações entre a Música Romântica Européia do Século XIX e a formação dos Estados-Nação. Para estudo de caso, foi escolhida a Nona Sinfonia de Antonin Dvořák, intitulada "From the New World". A partir de uma breve discussão do processo de formação do Nacionalismo Estadunidense, foi feita uma análise preliminar do impacto dessa obra na formação de uma identidade musical norte-americana. Conclui-se que, dentro do projeto nacional dos E.U.A., a sinfonia possui um papel bastante relevante e repercute de maneira impactante no imaginário americano. Neste sentido, o problema teórico do estudo da música dentro do âmbito da geografia cultural mostra que o advento das teorias não-representacionais (NRTs) ajuda em compreender melhor as formas geográficas do que abordagens de um materialismo regionalista tradicional ou de teorias de representações sociais.

Palavras-chave: Nacionalismo. Antonin Dvořák. Sinfonia "Do Novo Mundo". Geografia da Música.

O nacionalismo e os Estados Unidos: cultura e ideologia mediadas pelo romantismo

Nas diversas manifestações artísticas é possível enxergar formas de ver o mundo de uma determinada época e lugar, o que nos pode dar indicativos de contextos políticos e sociais em termos geográficos. Ao apreciar um quadro, ao escutar uma música ou até mesmo ao consumir um prato típico de uma população, acontece de certa forma um encontro com o "diferente" de qualquer pessoa, posicionando esta diante da pluralidade cultural do mundo.

O que motiva essa diferenciação nas formas de manifestações culturais e artísticas entre os seres humanos? Por que cada país possui e mantém políticas públicas de manutenção e perpetuação de sua própria identidade? Observa-se que principalmente em um dado momento da história mundial, entre o início do século XVIII até o início do século XX, a técnica da diferenciação através da arte tornou-se um elemento fundamental na construção territorial política, o que culminou em várias gerações de artistas influenciados pelo Romantismo¹.

De acordo com Grout e Palisca (2007), a

música passou a adquirir estes traços românticos a partir da obra de Ludwig van Beethoven, que visionara já no século XVIII diferenciar sua música com elementos musicais "germânicos e espontâneos" da música internacional voltada para as cortes de Viena, compostas por Wolfgang Amadeus Mozart. Embora Beethoven admirasse o artista internacionalista, buscava fazer uma música diferente da dele justamente para desafiar esta corte. É necessário ressaltar que, nessa época, Viena era dominada pela então vigente e popular música (sobretudo a ópera) italiana, que trazia uma "arte ligeira" de fácil assimilação, apreciação e compreensão, sobretudo com o auxílio da linguagem falada.

Durante todo o século XIX, a Europa como um todo passou por uma disseminação de símbolos e monumentos nacionais. Hobsbawm (1997, p. 271) nos aponta que principalmente a partir de 1870, um pouco mais do que 40 anos antes da Primeira Guerra Mundial, havia uma prática entusiástica de invenção de tradições destinadas a reforçar a identidade nacional e o Romantismo se inseriu neste movimento político de maneira incisiva.

Para este novo modelo político, era necessário fazer a coesão social para que os indivíduos

¹O Romantismo é um período da história da música que geralmente é classificado a partir de 1815, com as primeiras obras de Beethoven, até o início do século XX. Com relação a outros períodos da história da música, a estética romântica ampliou significativamente a variedade de formas musicais, pois um dos princípios deste movimento artístico consistia em dar vazão às emoções e desafiar as formas pré-determinadas do classicismo. Dissonâncias, cromatismos e acordes de tensão foram amplamente utilizados para expressar os conflitos internos do compositor, por exemplo. (BEARD e GLOAG, 2005)

aderissem à nova idéia do Estado. Era necessário incorporar o novo espírito republicano após séculos de absolutismo, mas também países feudais como a Rússia se mobilizaram em desenvolver músicas nacionais.

Hobsbawm aponta que a elite política e econômica fez apelo para diversos recursos semióticos tanto de representação como de ação para configurar espaços de diferenciação: desfiles, cerimoniais, estátuas, bandeiras nacionais e até mesmo a educação pública primária entrou como um elemento unificador dos cidadãos modernos do Estado-Nação. Era necessário garantir o consenso e a permissão de sua existência. Para obter esta obediência e coesão social para a nova instituição sócio-espacial (que até hoje é a unidade básica de representação perante os órgãos internacionais), era necessário inserir elementos legitimadores desta unidade.

Dentre os elementos edificantes da Nação e do Nacionalismo, Mitchell (2000) aponta os seguintes elementos: (a) ancestralidade, (b) as lutas e guerras por independência/liberdade, (d) heróis, (e) a língua e (f) a cultura folclórica, a arte, a gastronomia, a organização espacial, dentre outros (2000, p. 266-268). O autor aponta ainda que o objetivo de toda essa mobilização é formar uma unidade política de “casa” e lutar por ela. Neste sentido, questiona-se algo muito simples em relação ao nacionalismo. Como se define a “nação”? Por exemplo, o que faz do inglês um “inglês” e não um “alemão”? A resposta, segundo Mitchell, não nos vem na cabeça de súbito, mas definitivamente podemos afirmar que um inglês não é um alemão pelo fato de ele ser *diferente*. Mostra-se que neste processo de diferenciação, o apelo ao outro enquanto elemento hostil é um dos comportamentos reforçados para a construção estereotípica de uma nacionalidade. Adorno (2009, p. 302) afirma que “somente a partir da existência [...] das nações burguesas é que se desenvolveram escolas [não só musicais, artísticas de modo geral] nacionais com características plenas”.

Apesar de ser um lugar-comum que o processo da “nacionalização” seja característico principalmente da Europa do século XIX, Anderson (2008, p. 84) aponta que, de fato, os estados americanos, tanto os de origem hispânica como o estadunidense tinham fortes tendências a se emancipar de suas respectivas metrópoles através de um nacionalismo de autonomia. Sobretudo nas unidades do império hispânico da Espanha (a saber, unidades como México, Venezuela e Peru enquanto os exemplos mais significativos), a elite ‘criolla’ alme-

java sair da condição de “funcionário do império” para “aristocracia local”.

Na frágil nação norte-americana dividida após a guerra da secessão (1861-1865) havia diversos antagonismos presentes pelas recentes incorporações de culturas diferentes tais como a Louisiana francesa e os hispânicos Texas e Califórnia. Urgia a necessidade de unificação política e cultural do país. Entretanto, o nacionalismo musical não ocorreu tal como na Europa porque, para Adorno (2007), a Inglaterra não foi um pólo musical relevante a partir do século XVII em função do puritanismo que se instaurou.

Os estadunidenses, herdeiros deste legado “silencioso”, não tinham acesso à produção musical Vienense (e nem Italiana, nem de outra grande escola) e somente na segunda metade do século XIX que a aristocracia deste país teve a idéia de olhar para a arte européia que estava de mãos dadas com a ascensão de diversos Estados-Nação.

O espaço da nação através da sinfonia

A música enquanto manifestação artística do ser humano possui, dentre outras características, elementos que “refratam”² a visão e situação de mundo do homem. Smith (1997, p. 511) aponta que a música clássica do século XIX delineia “as idéias e aspirações de determinadas elites poderosas com um interesse claro de desenhar um mapa-múndi particular”. O texto apresenta possibilidades teóricas e pluralidade temática sobre este gênero musical, indicando uma diversidade metodológica em relação a esta questão do ouvir.

A geografia é, através da sua aliança com a cartografia, em grande parte, uma ciência que se expressa profundamente de forma visual. O desafio de incorporar outros sentidos além da visão está atualmente contemplado pela geografia cultural, o que desencadeia na descoberta de novas espacialidades dentro da geografia.

Um dos problemas principais, neste sentido, é lidar com o caráter ao mesmo tempo fugaz e “envolvente” do som que perpassa pelas fronteiras espaço-temporais que estamos acostumados a delimitar. Portanto, um dos desafios de aliar o elemento geográfico ao elemento musical é tratar dessa diferença entre um espaço que está sempre “presente” e concreto e o som que – para o imaginário dos indivíduos – sempre parece pertencer ao passado (no sentido de que uma música não é um elemento permanente) e, quando se finaliza, aparenta ter escapado permanentemente. Para o ouvinte mais imediatista, este caráter da música

²Adorno (1997, p. 7) usa o termo refração para estabelecer uma relação entre o olhar do artista e a realidade. Ao passar pela mediação do indivíduo, a realidade se transformaria, pois cada um de nós possui uma visão única desta.

seria um grande “limitador” de sua apreciação e da aquisição de conhecimentos a partir do tratamento da música enquanto objeto de estudo e análise.

Wisnik (2000, p. 28) aponta que o som é um objeto “diferenciado dos concretos”. Isso faz o som estabelecer um elo particular perceptível entre o concreto e o abstrato, portanto, desafia o senso-comum baseado em generalizações das representações sociais objetivadas em imagens, mapas e elementos visíveis. A expressão musical e a disseminação do saber é através de linguagem não-verbal. O som é um mediador entre o mundo do visível (tangível, fixo) e o invisível (imaginado, formando elementos inter-objetivos). Neste entre-espaço existem sentimentos que são suscitados pela música. Estes se referem a um raciocínio lógico que permite que concepções prefiguradas – espaciais ou não – sejam transpostas para o ouvinte através de elementos de reconhecimento e assim de interpretação subjetiva.

A música nacionalista, por sua vez, se expressa através de diversos “idiomas”, seja em escalas musicais, arranjos, instrumentos, temas melódicos e folclóricos. Estes se diferenciam regionalmente entre linguagens locais, linguagens profissionais, idiomas nacionais e interação com elementos universais. Por exemplo, a escala pentatônica, segundo Wisnik (1999, p. 73), é arquetípica das demais e sua universalidade permite transpor uma percepção sonora/musical individual, tanto no plano individual como no coletivo.

Dentro desta perspectiva, surgem, então, algumas ponderações. Em primeiro lugar, uma crescente preocupação com questões relacionadas a estética musical, o que tira a geografia do seu costumeiro funcionalismo e racionalismo social e econômico. Neste sentido, observa-se, em segundo lugar, uma crescente preocupação com o papel das emoções na edificação do comportamento e na construção de imaginários ligados à identidades nacionais.

Na Geografia em especial, consideramos necessário ir além do imaginado (sem excluí-lo, pois a representação é uma característica de importante relevância) dentro de nossas análises sobre a arte. Isto implica em, inclusive, reconhecer a arte como produto do trabalho social. Uma pesquisa que faz uma análise estética que parte somente do que há de “belo” na obra não terá um olhar completo da mesma. A arte voltada para a fruição desinteressada kantiana perde sua essên-

cia socialmente crítica. (ADORNO, 1997, p. 13-14)

Neste caminhar vale lembrar o pensamento que Nietzsche adquiriu pela música ao se adentrar em estética. Em “O nascimento da Tragédia Grega”, ele demonstra um interesse em resgatar o caráter emocional da música quando vai além das regras harmônicas e dos movimentos de uma peça musical. O livro busca, dentre outras coisas, compreender formas de sociabilidade não-comunicacional que se estabelecem através da música. Quando o filósofo contrapõe as pulsões artístico-estéticas de caráter “dionisíaco” e “apolíneo”³, ele coloca a música como importante elemento de formação social do indivíduo, pois considera que esta pode mudar sua visão de mundo através da experiência estética.

Desta maneira, não basta simplesmente ouvir e cair num subjetivismo contemplativo, pois a arte não é simplesmente “arte pela arte”. É necessário superar o estigma da primeira impressão para ir além da dicotomia entre o domínio das sensações (pulsão dionisíaca) e objetivismo das formas (pulsão apolínea). Tanto a obra de arte como o sujeito que as compõe estão dentro de um contexto social que deve ser considerado quando nos deparamos com elas.

Apesar das “impressões primeiras”⁴ na música implicarem no apreciar desengajado do sentido histórico ou político, é necessário lembrar que existem elementos construídos dentro de lógicas específicas. Por isso, este primeiro olhar é imbuído da concepção musical imposta por uma visão eurocêntrica e não numa visão mais abrangente e inclusiva. Induzida por uma sociedade que, cada vez menos, se dispõe a ouvir, a música é considerada em um plano bastante inferior pelas ciências sociais como um todo. Matless (1996, p. 398) expressa essa ressalva de incorporar a estética junto à Geografia:

A discussão da estética tende, entretanto, a suscitar medos de idealismo, indulgência e esteticismo, ainda que tenhamos assuntos bastante funcionais cuja preocupação é ver como um objeto funciona – não em um senso estritamente utilitarista e funcionalista, mas sim de compreensão do porquê, por exemplo, um objeto particular é configurado de um jeito e não outro, e como este objeto pode ser compreendido não tanto por seu posicionamento

²Em uma descrição sucinta, podemos definir a primeira como a que fornece o delineamento conceitual (principalmente através das palavras na forma de poesia), o aspecto de sonho/ilusão, representação, imagem e construção. Já a segunda é perpetuada pelo horror, pelo instinto (mais especificamente pela vontade definida por Schopenhauer), pela emoção, pela embriaguez, pela perda da individuação e pela destruição do que se tomava como a verdade guiada pela “iluminação Apolínea” (Apolo era, dentre outros, o deus da luz resplandecente).

³Termo usado por Gaston Bachelard em “A formação do Espírito Científico”.

em contextos mais abrangentes cada vez mais determinantes, mas considerando como estes contextos refrataram junto ao seu tecido.⁵

Diante dessa colocação é necessário cuidar não só com a impressão primeira, mas também com o olhar já pré-estabelecido na discussão científica da estética através de inúmeras análises burocráticas de uma peça musical. Entender uma música a partir das ciências humanas (e aqui incluímos a geografia) significa olhá-la não só seu aspecto formal – harmonia, semiótica, estética – mas também “por fora”, ou seja, seu contexto social, cultural, geográfico e político.

Para isto, veremos como o caso da “Sinfonia do Novo Mundo” (Sinfonia n. 09 de Antonin Dvořák, composta em 1893) nos ajuda a estabelecer relações entre uma obra musical e a ideologia do Nacionalismo. É necessário enxergar a parte identitária de um suposto “povo americano”, sobretudo a musicalidade deste como uma construção relativamente “forçada” devido a existência de diferentes culturas presentes dentro do território nacional deste país. Foi necessário “harmonizar” todos estes grupos sociais através de uma musicalização dos mesmos em uma sinfonia. Aqui é preciso despir-se de qualquer pré-visão, por exemplo, que o nacionalismo é um fenômeno “natural” que nos impediria de abstrair dele um raciocínio lógico e uma conceituação científica.

A nosso ver, toda performance musical é, num sistema de interação social, um evento cujos significados não podem ser entendidos ou analisados isoladamente de outros eventos. Desta maneira, é possível compreender que o impacto de uma sinfonia grandiosa ser tocada em um local que até hoje é considerado de altíssimo prestígio social (Carnegie Hall) seja bastante relevante para o imaginário de uma “cultura americana”. Uma apresentação de uma sinfonia para um público de prestígio social que tem o potencial de mudar os rumos políticos da nação possui, portanto, uma função disciplinante, pois a música conduz o ouvinte a modificar sua concepção de “Estados Unidos”.

Assim, o sentido estético e semiótico não é meramente subjetivo, mas deveria ser sujeito a uma crítica radical (de raiz) para fugir do senso-comum existente sobre o que formulamos acerca do nacionalismo sem uma metodologia definida de observação. É necessário, portanto, buscar uma metodologia de análise que alie o conhecimento em teoria musical e semiótica musical para entender os elementos geográficos na música no âmbito das estratégias nacionalistas descritas por Mitchell

(2000), Anderson (2008) e diversos outros autores.

Autores como Blacking (2007) avançam para uma compreensão mais plena da música quando olham além da “matemática” da música. Ele considera-a uma linguagem a parte que tem o poder de “anunciar” diferentes culturas e grupos sociais, o que, no fim das contas, revela as sonoridades diferentes de grupos sociais. Assim, se abre o caminho para a aliar a experiência musical a uma forma de ação. Por isso, é necessário, também, “descobrir como as pessoas integram e utilizam diferentes tipos de experiência, especialmente a experiência musical” (BLACKING, 2007, p. 204).

Entretanto, a reprodução do “fenômeno acústico” (*op. cit.*, p. 205) não garante que apenas o ouvinte tenha plena vivência da experiência musical. Para isto, é necessário também um foco sobre a visão do músico sobre sua obra, as versões de diversas performances, as partituras divulgadas a percepção de críticos e leigos. A obra fica, assim, num entre-espaço social, onde se encontram várias experiências musicais, do compositor, do músico, do ouvinte, do propagador. Por isso, Blacking destaca com razão a compreensão do papel social da obra enquanto uma capacidade humana de “musicalizar”.

Theodor Adorno (ADORNO, 1993) e John Blacking (BLACKING, 2002) oferecem, assim, boas saídas metodológicas para a compreensão da música, mesmo quando focalizam em diferentes ambientes epistemológicos: o primeiro entende música enquanto linguagem, focalizando num aspecto mais racionalizado e verbal, e o segundo amplia o espectro analítico quando busca compreender a música em relação com a sociedade através da performance e do impacto no imaginário das pessoas, indo para um ambiente não-verbal e processual.

Mas é compreensível que exatamente essa abordagem estética de performance implica num problema metodológico para a geografia: a música, ao contrário do espaço cartografado (o mapa), não pode fazer com que seus ouvintes-espectadores tenham o olhar “congelado” para a posterioridade. É possível que exista uma resistência da parte dos geógrafos em tentarem explicar a organização do espaço material apenas pelo que veem, ou seja, admite-se somente a organização da matéria visível (ou mensurável por equipamentos) e a visão ainda é o sentido vigente.

Parece-nos que a empatia maior com o sentido da visão da geografia necessita que a ‘reconstrução social’ da ação” seja feita com o máximo de fidedignidade possível, pois um símbolo nunca tem

⁵Tradução da autora.

o mesmo significado em uma outra época (SAHR, 2008, p. 46). Por este motivo, é necessário investigar, também, qual foi o impacto da sinfonia na sociedade na época de suas primeiras reproduções e como ela foi sendo (re)apropriada pelos ouvintes e pela indústria cultural.

Isso significa também que não podemos nos ater a uma afirmação do nacionalismo, regionalismo ou localismo como um fato social “dado”, como fazem as representações sociais deste tipo de compreensão. Por isso, não podemos perder de vista o papel político da música:

[A] Música tem o poder de elevar todas as coisas para a superfície, tanto interna quanto externamente, criando uma paisagem sônica e um **meio acústico de congregar**. Apesar de ter sido negligenciada pela dominância do conhecimento através do visual, é possível mapear [ou evidenciar] essas paisagens sônicas. (WHITEHALL, 2006, s/p, grifo nosso)⁶

Conforme aponta Carney (1998), romper com o “paradigma da visão” na geografia é um exercício ontológico e epistemológico necessário. Entretanto, entender o que a Música expressa é sempre um grande desafio. Adorno (1993, p. 403) aponta que “a interpretação musical é o ato que possui mais similaridade com a linguagem, do mesmo modo que a síntese, ao mesmo tempo, elimina toda a incidência desta similaridade.” É necessário ter um ouvido “aberto” e relativamente treinado para que as formas sonoras nos comuniquem através desta “não-linguagem”. É preciso pensar na especificidade das formas do saberes musicais.

A filosofia continental tem se debruçado sobre a questão da música desde o final do século XVII e, desde então, teve inúmeras mudanças em suas concepções de estética, belo musical, músicas e opiniões de críticos. Existe uma série de autores que se debruçaram de maneira mais plena perante a música: Arthur Schopenhauer, Friederich Nietzsche e Theodore Adorno viram na música um elemento crucial para traduzir conhecimentos inefáveis que não são definidos pela nossa concepção de realidade. Nietzsche (2007), em especial, aponta a música como a mais dionisíaca das artes: a que mais tem um poder de se moldar para gerar uma memória coletiva. A não-comunicação revela o incomunicável pelas formas: novas dinâmicas acerca de uma situação são trazidas para uma per-

cepção nova.

Whitehall (2006) aponta essa congregação social na forma da “paisagem sônica” (sonic landscape). Essa, entretanto, não foi somente procurada por Antonin Dvořák que compôs junto com Bédřich Smetana, músicas que reproduziram paisagens da região da Boêmia de forma sônica. Inúmeros outros compositores utilizaram no mesmo século XIX as mesmas técnicas: Beethoven, Liszt, Chopin, Sibelius, Brahms e Wagner são alguns dos nomes mais proeminentes que dedicaram obras à terra natal.

No Brasil, Heitor Villa-Lobos, motivado por uma tentativa de estabelecer um “nacionalismo musical brasileiro”, foi um personagem importante no governo fascista de Getúlio Vargas (Estado Novo) para compor obras que remetessem a sonoridades populares do Brasil. Com relação a este autor, a tese de Adorno (2009) acerca da falta de espontaneidade de peças sinfônicas nacionalistas se confirma: embora fosse natural do Rio Grande do Sul, Villa-Lobos nunca fez menção à tradicional música gaúcha em suas obras: disseminou, principalmente, gêneros musicais oriundos do Rio de Janeiro e, quando muito, do Nordeste.

Da “nação imaginada” ao sentimento patriótico a mericano – o “caso Dvořák”

Conforme apontado anteriormente, a música⁷ exerceu um papel ativo na invenção do nacionalismo do século XIX através do uso de elementos semióticos para convencer as massas de um ideal político, social e espacial. Essas estratégias, em alguns casos, eram propostas oferecidas e desenvolvidas pelas elites burguesas mais progressistas (como na Alemanha, na França, na atual República Tcheca, na Finlândia e Noruega), mas também fizeram parte de representações sociais das antigas elites aristocráticas, como na Rússia, por exemplo. Sempre serviram para circunscrever um determinado “povo”. Dentro deste cenário podemos destacar a estratégia da elite norte-americana como uma estratégia tardia.

O nacionalismo romântico começa nos Estados Unidos nos meados do século XIX, através de um elemento literário que é o “Song of Hiawatha”, um poema rítmico composto por Henry W. Longfellow que relata o encontro entre a paisagem norte-americana e a cultura indígena, com uma breve passagem com a vinda dos novos colonos, lembrando outras obras da mesma época como a epopeia Kalevala da Finlândia.

⁶Tradução livre.

⁷É importante ressaltar que outras formas de arte também fizeram parte deste momento político. A pintura e a literatura também têm obras românticas nacionalistas.

Além deste elemento nacional, as atividades comemorativas de atos políticos foram também decisivas na construção da nação norte-americana. Assim, dias festivos que remetiam à independência e a interação entre os *american pilgrims* e os *native americans* (povos indígenas) foram inseridas no calendário oficial. Os feriados de independência e o dia de ação de graças se tornaram tradições que permanecem até hoje na vida dos americanos. Ademais, há também uma notável data comemorativa que foi incorporada em função do grande contingente de imigrantes irlandeses: o Dia de São Patrício. Esta data, entretanto, não tornou-se um feriado geral, mas é celebrada em todo o país, tanto nas escolas quanto nos espaços públicos (em Chicago, por exemplo, o rio homônimo é tingido de verde).

Mas, evidentemente, datas comemorativas não são suficientes para um repensar de identidade e de aceitação de uma nova realidade política e identitária. A promoção de uma identificação com o sentimento patriótico americano necessita também de um aprofundamento emocional, e neste sentido a música, pela sua aparente fugacidade e por suas formas abstratas, torna-se um elemento importante para dar forma e som à esta “comunhão” em torno da ideia de Nação.

Nesta tentativa de criar elementos artísticos e musicais que pudessem ser classificados como “tipicamente americanos” fez a fundadora do Conservatório Nacional Americano, Jeanette Thurber, contratar Antonin Dvořák para ser diretor do Conservatório Nacional de Música nos Estados Unidos, pedindo uma composição de uma sinfonia que exprimisse a nacionalidade americana e que guiasse os músicos para a criação de uma Escola musical própria. Para tal função, ela via no compositor além de um grande talento, um potencial democrata (pela origem humilde) que iria incorporar uma visão tolerante e plural da *América*.

Honolka (2004, p. 82) aponta o encanto do compositor tcheco com a cultura indígena através do romance *Song of Hiawatha*, lido antes da vinda a Nova York, bem como na música dos negros.

Estou convencido que o futuro da música deste país [EUA] deve ter sua construção fundamentada nas músicas denominadas de *Negro Melodies*. Elas devem se tornar a base de uma escola de composição séria e original que deve ser estabelecida nos Estados Unidos. (DVOŘÁK, 1891 apud HONOLKA, 2004, p. 83)⁸

Outra motivação de Thurber para pagar uma generosa quantia para a vinda do compositor tcheco foi sua reputação de promotor da autonomia cultural da nação tcheca com suas composições inspiradas no folclore da Bohemia e também pela relação com Smetana, que foi o primeiro Tcheco que incorporou as idéias nacionalistas de Richard Wagner com relação à música.

Com um salário 20 vezes maior do que o que ganhava na atual República Tcheca, Dvořák aceitou para alguns anos a proposta e iniciou sua busca para uma identidade nacional principalmente entre populações humildes, na música Indígena e no canto negro. Ambos os grupos étnicos foram fonte de inspiração para a composição da sinfonia.

Antonin Dvořák chegou em 1892 no Conservatório Nacional Americano quando este era o único reduto de “bons músicos” no sentido burguês. Lá, Dvořák teve contato com as primeiras melodias negras e indígenas. Segundo o compositor, “[...] esta música nacional, repito, não pode ser criada do nada. Ela é descoberta e vestida sob uma nova beleza que os mitos e as lendas de um povo são trazidos à luz e cristalizados no tempo” (DVOŘÁK, 1891 apud HONOLKA, 2004, p. 86). Assim, Dvořák entendia também sua contribuição musical, quando apresentou no final de 1893 sua “sinfonia do Novo Mundo”, como uma coisa nova baseado no velho.

Isso diferencia sua visão daquela dos críticos. Embora que sua peça tenha feito amplo sucesso para a crítica e tenha lotado apresentações, a sinfonia – cuja intenção era compreendida como expressar elementos da cultura americana – foi eminentemente taxada de “levemente” a “totalmente” tcheca por críticos (HONOLKA, 2004), o que ressalta que no entendimento dos críticos e do público deveria existir uma sonoridade especificamente norte-americana.

Horowitz (1993) entende a idéia de Dvořák de outro modo e defende a originalidade da obra. Ambas, segundo o autor, são vozes de negros e indígenas que apesar de terem sido constantemente reprimidos em seus contextos político-sociais, “aparecem” na sinfonia. E como Dvořák também era oriundo de um povo oprimido pelo império Austríaco, este compositor se identificaria através da sua experiência social com o lamento e com a mensagem de sentimentos melancólicos da música negra.

A “Sinfonia Do Novo Mundo” se compõe em 4 movimentos. O primeiro é principalmente dedicado às paisagens do Estado de New York, mostrando a impressionante diversidade da região e os conflitos do novo “imigrante”. Os segundo e tercei-

⁸Tradução livre.

ro movimentos da sinfonia buscam, através da sonoridade, levar o ouvinte às terras mais “desocupadas” e abertas dos Estados Unidos, o que certamente contribui para a criação de “signos musicais” que se relacionam tanto com paisagens como com lendas do “Canto de Hiawatha”. Na análise de Lisché (1990, p. 230-231), o segundo movimento não é apenas inspirado no longo “Canto de Hiawatha”, mas também na música negra. Uma das melodias mais marcantes da sinfonia é desenhada pelo arbesco composto por oboé e flauta e inspirada por uma famosa canção negra chamada “Going Home”. O terceiro movimento apresenta saltos – os scherzi (“brincadeiras”) – que lembrem a Nona Sinfonia de Beethoven. Nesta passagem, Dvořák faz uma referência às danças indígenas.

Especialmente na parte final da sinfonia, no quarto movimento, além de fazer um fechamento através da repetição de alguns trechos modificados que apareceram ao longo da sinfonia, Dvořák deixa escapar as inspirações de sua terra natal na “Sinfonia do Novo Mundo”. Honolka (2004) sugere que o compositor, saudoso de sua terra natal, não conseguiu se desvencilhar por completo dos elementos musicais semióticos de sua familiaridade, mostrando seu posicionamento pessoal na distinção de alternância entre a música “americana” e a música “tcheca”.

Compor uma peça para um país inteiro é um ato semiótico bastante ousado. Contudo, a música romântica com sua estética burguesa – especificamente tcheca, neste caso – criou um ambiente adequado para a criação de um mosaico nacional. Por isso, a sinfonia era estreada e tocada em teatros importantes da burguesia norte-americana. Neste ambiente, o status das matrizes musicais negra e indígena foram ressignificados a partir dos elogios e das referências de Dvořák para uma classe diferente. Entretanto, esta inclusão de canções populares, para Adorno, não era uma inspiração genuína dos compositores: especialmente na peça de Dvořák, falta o que o autor denomina de “consciência musical viva” (ADORNO, 2009, p. 312).

Adorno também menciona que “sob tudo que ocorreu com o nome de ‘música popular’, assentaram-se as mais distintas camadas históricas” (op. cit.). Dvořák, atendendo a uma encomenda por parte de uma representante da aristocracia Americana, compôs seu produto, a sinfonia, com base no que ele caracterizaria como “popular”. Fica, portanto, a pergunta a ser respondida: a “Sinfonia do Novo Mundo” responde assim ao ideal de uma “comunidade imaginada”? A tentativa de “elevar” as manifestações musicais negras e indígena à compreensão cultural européia contribuíram, de fato, para a unificação dos Estados Unidos ou toda a obra

foi um *pot-pourri* em que exibiam-se trechos de escalas e parte das canções das etnias presentes no país?

Ao que tudo indica, com a permanência da discriminação racial institucionalizada e com a opressão dos *native americans*, os americanos provavelmente não se deixaram conduzir pela projeção de uma nação estadunidense proposta por Dvořák. Os Estados Unidos, sob muito custo, assumiram o objetivo político de uma integração social e regional. Assim, na prática, estes povos continuaram a existir sob a ditadura dos ritmos impostos pelos imigrantes ingleses. Adorno (2009, p. 306) aponta que o puritanismo sufocou a arte e a música, daí a necessidade de se “criar” uma tradição musical americana com a mesma conotação nacionalista que Dvořák imprimia em suas obras.

O folclorismo mostra-se, portanto, uma “força reacionária” (ADORNO, 2009, p. 315) que se resguardou sob a alcunha de “tipicamente nacional”. Este pensamento totalitário sobre as formas musicais escondia, no fundo, uma faceta fascista. Isto pode ser amplamente observado pela irrestrita admiração de Hitler pelas obras de Wagner, que foi o principal “exportador” do princípio de criação de música romântica nacionalista.

Whitehall (2006, s/p) nos aponta que “a não ser nos tempos em que o Estado captura a música para seus fins unificadores [...] a filosofia de Estado se opõe ao trabalho musical.” Isto significa dizer que se a música não expressa os valores que esta instituição almeja, provavelmente exerce um trabalho de silenciar as “vozes dissidentes”. O caráter universalista da música é relegado em função de um número limitado de formas representativas de um estilo nacional. Os outros gêneros musicais seriam “pratos exóticos” que auxiliam no papel de segregação cultural entre os Estados-Nação. Adorno (2009, p. 297) aponta esta estratégia *geomusical*, caracterizando-a como um monopólio sonoro por parte da burguesia dos Estados-Nação emergentes. Controlar as formas artísticas era um modo de controlar, também, o imaginário popular através de um totalitarismo sonoro-cultural.

Um novo horizonte teórico: a teoria não-representacional nos estudos musicais

Conforme o exposto, a experiência musical deve ser tratada não somente pelo conteúdo técnico da música. Entendemos a música como uma combinação de sons e uma reificação da “cultura” de um certo grupo de indivíduos (BLACKING, 2007) com suas particularidades harmônicas e melódicas, mas também necessita de uma análise política e

social do seu uso. Desta maneira, a música é assimilada tanto de maneira abstrata (através de representações, paisagens sônicas, atos semióticos), quanto de maneira concreta (através de vivências). Para Lorimer (2007, p. 90), um dos possíveis caminhos teóricos para contemplar estudos deste tipo vão além do representado e residem na abordagem não-representacional (denominado com *non-representative theory*, ou NRT).

A proposta da NRT vai ao desencontro com a agenda política da criação de uma visão hegemônica de um país no Romantismo do século XIX. Pois, ao invés de reforçar o potencial semiótico da construção de paisagens através de elementos musicais, a NRT busca dissolver e desconstruir a visão fixa da categoria do *self* e da paisagem (LORIMER, 2007). Deleuze e Guatarri (apud Whitehall, 2006) apontam que

O som nos invade, nos impele, nos arrasta e nos atravessa... sua força de desterritorialização é a mais forte (e) também afeta as mais massivas reterritorializações, que são as mais alienantes e mais redundantes... as bandeiras nada podem fazer sem a presença dos trompetes.

Em termos de experiências musicais e seus impactos na produção de espacialidades, a teoria não-representacional mostra-se, assim, mais promissora para novos caminhos. Ela não acredita na diferenciação semiótica em si, mas mostra que a experiência social da música – e aqui segue-se às idéias de Friedrich Nietzsche – vai além do que se imagina para atingir, também, o que se sente e o que se faz dentro de um contexto social com a música, pois ela, como foi mencionado em momento anterior, não consiste apenas na audição. Consiste também em um fenômeno social que engloba inúmeras práticas. Estas práticas estão presentes no dia-a-dia, no cotidiano, onde “as coisas acontecem” (THRIFT, 2007, p. 2) O desafio desta nova abordagem, que ainda não está consolidada como uma teoria, mas sim como uma nova postura perante a pesquisa, ressalta que deixamos muitas coisas que acontecem em relações concretas de lado e fazemos nossas próprias projeções – mesmo em abordagens fenomenológicas – diante do fenômeno. Isto pode ser comprometedor aos resultados de uma pesquisa, pois temos que compreender as coisas por si, não a nossa compreensão particular dela.

Nigel Thrift, autor central e preconizador da NRT, apresenta três objetivos desta abordagem teórica (THRIFT, 2007) que são merecedoras de

consideração para estudar música: a primeira delas é que as ciências humanas, no geral, estão contaminadas por um excesso de teorização distante da realidade, sobretudo dos grupos que mais sofrem, justamente, com a falta de democracia. Existem aqui, forças aparentemente opostas: ao passo que temos cada vez mais acadêmicos expondo seus pontos de vista a respeito da condição atual do mundo, os grupos sociais que de fato são silenciados não se pronunciam verdadeiramente: são mediados e até mesmo estereotipados sob o olhar do pesquisador.

Desta forma, é fundamental entender quem são estes representantes. Quem são estes que falam (ou falaram) pela maioria? No século XIX, a noção de unidade do Estado-Nação foi uma imposição política, social e espacial praticada no mundo todo. Até hoje, existem “guerras culturais” (MITCHELL, 2000) a respeito do que é “autenticamente nacional”. Ao nosso entender, se a música participou deste processo, ela é, embora não apresente seus conceitos fechados e delineados na forma do saber científico, um termômetro social bastante relevante que pode revelar diferentes visões de mundo. Quanto maior a contextualização de sua obra, mais detalhes “extra-artísticos” podem ser investigados.

O segundo objetivo seria romper com a “tecnocracia” imbutida neste processo de criação de teorias a respeito da realidade. Sob o pretexto de fornecer uma visão acadêmica e pensada da realidade, muitos grupos que são estudados por esta elite intelectual são silenciados pelo discurso científico.

Por fim, o terceiro objetivo consiste em buscar a multiplicidade e a afirmação da vida fora destas teorizações e fora desta falsa democracia através de uma aproximação com o mundo concreto e com a realidade do objeto estudado. É preciso, segundo o autor, criar mecanismos de experimentação do mundo sem que haja tamanha estranheza contra ele. Um desses mecanismos seria uma maior valorização da expressão e da experiência, que, por acaso, são características intrínsecas da música: a expressão do “inefável” e a experimentação através da audição consciente e presente.

Uma característica da NRT que possui um potencial de ser bem-sucedida na abordagem da música é a de retirar o pesquisador de seu usual papel de extrair conteúdo do mundo (THRIFT, 2007, p. 5). Para isto, seria necessário ouvir e perceber o efeito que a música exerce nas pessoas, tanto quanto indivíduos como em grupos.

É importante ressaltar que, embora o nome *non-representational* indique este antagonismo com as abordagens de teorias representacionais em geografia, a intenção não é excluir as representações

das análises; ao invés disto, é necessário incorporá-las ao trabalho para que se possa, justamente, romper com esta visão estática e evidenciar que a prática e a vivência são igualmente reveladoras, mesmo sendo formas de aquisição de conhecimento totalmente voláteis.

Cabe mencionar, também, que a NRT busca superar um grande obstáculo epistemológico presente não só na geografia, mas em todas as presenças sociais. Trata-se do dualismo cartesiano que separa o idealismo do realismo. Esta proposta vai de encontro com a nossa proposta de entender a música não só como um objeto artístico de combinações sonoras, mas também como uma fonte genuína de saber e de objeto de pesquisa científica.

Resta-nos, portanto, continuar a pesquisar diversas maneiras de investigar a música. Seja como fenômeno social, seja como objeto, é importante relembrar as palavras de Smith (1997, p. 524): que a música é um elemento de transgressão (e, no caso do Nacionalismo, alienação ideológica), capaz de revelar aspectos e tensões espaciais que muitas vezes não são revelados no discurso linguístico ou visual e que, principalmente, ela possui e constrói significados – muitos deles ligados às sutilezas da existência (o que, justamente, busca-se apreender na NRT) – dentro de seu contexto sócio-espacial. Por este motivo, a geografia deve superar seu paradigma do visual e se inserir nos “novos” mundos que a música tem o potencial de criar.

Referências

- ADORNO, T. W. **Aesthetic Theory**. Continuum: Nova York. 1997
- _____. **Introdução à Sociologia da Música**. São Paulo: Editora UNESP. 2009
- _____. Music, Language and Composition. **The Musical Quarterly**. Vol. 77, n. 03, 1993. Disponível em <<http://links.jstor.org/sici?sici=0027-4631%28199323%2977%3A3%3C401%3AMLAC%3E2.0.CO%3B2-D?>>. Acesso em 24/07/2010.
- ANDERSON, B. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BLACKING, J. Música, Cultura e Experiência. **Cadernos de campo**. 2007. Disponível em <http://www.fflch.usp.br/da/arquivos/publicacoes/cadernos_de_campo/vol16_n16_2007/cadernos_de_campo_n16_p201-218_2007.pdf> Acesso em 01/10/2011.
- BEARD, D.; GLOAG, Kenneth. **Musicology: key concepts**. Toronto: Routledge. 2005.
- GROUT, Donald J., PALISCA, C.V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2007.
- HOBBSAWM, E. A Produção em Massa das Tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terrece (org.). **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra. p. 271-316, 1997.
- HONOLKA, K.; WYBURD, A. (Trad.) **Dvořák**. London: Haus Publishing Limited, 2004.
- HOROWITZ, J. Dvořák and the New World: A Concentrated Moment. In: BECKERMAN, Michael (org.) **Dvořák and His World**. Princeton, PY: Princeton University Press. p. 92-104, 1993.
- LISCHKÉ, A. Antonin Dvořák. In: TRANCHEFORT, François-René (org.) **Guia da Música Sinfônica**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990 (p. 223-240)
- LORIMER, H. Cultural geography: wordly shapes, differently arranged. **Progress in Human Geography**. N. 21, vol 1. Londres: SAGE publications, 2007, (p. 89-100.)
- MATLESS, D. The geographical self, the nature of the social and geoaesthetics: work in social and cultural geography, 1996. **Progress in Human Geography**. N. 21, vol. 3. Londres: SAGE publications. 1997 (p. 393-405)
- MITCHELL, D. **Cultural Geography: A Critical Introduction**. Londres: Blackwell, 2000.
- THRIFT, N. **Non-Representational Theories: Space, Politics, Affect**. Nova York, NY: Routledge. 2007.
- SMITH, S. J. Beyond Geography's Visible Worlds: a Cultural Politics of Music. In: **Progress in Human Geography**. [Online Edition] Nº21, Vol. 4. 1997. (p. 502-529)
- WISNIK, J. M. **O som e o sentido. Uma outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999
- WHITEHALL, G. Musical Modulations in Political Thoughts. **Theory and Event**. N. 9, vol. 3. Baltimore, MY: The John Hopkins University press. 2006.

Music geography and space politics: Antonin Dvořák's Symphony n. 9 and the American Nationalism

Abstract: This work aims to bring up new approaches in cultural and music geography throughout the establishment of connections between 19th century Romantic Music and the rise of Nation-States. In order to do so, we have made a case study on Antonin Dvořák's Symphony n. 09. A brief discussion on the formation of American Nationalism was made, as well as a preliminary analysis of the impact of this musical work on the USA's musical identity. We have reached the conclusion that the symphony had an important and impacting role on the imaginary of Americans. Nonetheless, the theoretical problem concerning the studies on Music within Geography shows that non-representative theories (NRTs) help to better understand the geographical shapes of music instead of a regional, traditional materialist method or social representation theories.

Keywords: American Nationalism. Antonin Dvořák. Symphony "From the New World". Music Geography.

Geografía de la música y el espacio político: la 9ª Sinfonía de Antonin Dvořák y el nacionalismo de los EE.UU.

Resumen: Este artículo ensaya traer nuevos abordajes en geografía cultural e de la música a través del establecimiento de relaciones entre la Música Romántica Europea del siglo XIX y la formación de los Estados-nación. Para el estudio de caso fue elegida la Nona Sinfonía de Antonin Dvořák, llamada "From the New World". A partir de una breve discusión del proceso de formación del nacionalismo estadounidense, se analizó preliminarmente el impacto de esa obra en la formación de una identidad musical norteamericana. Se concluye que, en el proyecto nacional de los Estados Unidos la sinfonía posee un papel relevante y repercute de forma impactante en el imaginario norteamericano. En este sentido, el problema teórico del estudio de la música, en el ámbito de la geografía cultural, muestra que las teorías no-representacionales (NRTs) ayudan comprender mejor las formas geográficas que abordajes del materialismo regionalista tradicional o de las teorías de representaciones sociales.

Palabras-clave: Nacionalismo. Antonin Dvořák. Sinfonía "Del nuevo mundo". Geografía de la Música.