



MÚSICA E TERRITÓRIO: O QUE A GEOGRAFIA PODE DIZER A PARTIR DA FRANÇA¹

Yves Raibaud

Professor da Universidade de Bordeaux Montaigne

yves.raibaud@u-bordeaux-montaigne.fr

Traduzido por
ALESSANDRO DOZENA (UFRN) e
LUCAS PANITZ (UFRGS)

Recebido em: 05/02/2021

Aprovado em: 16/11/2021



Quando os geógrafos se convidam para debates geralmente realizados por outras ciências sociais, costumam ser frequentemente questionados: "O que a geografia tem a contribuir neste assunto?" Os geógrafos se justificam lembrando que a geografia não é uma simples descrição da Terra, mas uma ciência social em si mesma, que trata do espaço das sociedades, da localização do homem no mundo e das representações que do espaço que são por ele produzidas. Vejamos o exemplo da associação entre música e território. A geografia pode compreender o som e o ambiente sonoro como fonte de informação sobre o espaço, tomar a música e as práticas musicais como geoindicadores da organização dos lugares, as políticas musicais como modo de governança territorial etc.

¹O texto traduzido é uma versão ampliada da publicada em Yves Raibaud. *Musiques et territoires: ce que la géographie peut en dire. Colloque international de Grenoble MUSIQUE, TERRITOIRE ET DEVELOPPEMENT LOCAL*, Nov. 2009, Grenoble, France.

Isso permite construir um conhecimento mais detalhado dos territórios, ajudando compreender a forma como os humanos os habitam, movimentam e transformam.

Neste artigo, resumirei primeiramente alguns marcos para uma geografia da música, a seguir apresentarei alguns exemplos de trabalhos que tratam da relação entre música e território publicados nos últimos quinze anos em periódicos de língua francesa. Por fim, proporei algumas ferramentas de análise que permitem considerar o binômico música / espaço como um objeto geográfico. O objetivo é certamente definir o que constitui a especificidade da geografia no estudo dos fenômenos musicais, mas também trazer um ponto de vista complementar ao das outras ciências humanas e sociais, pondo em visibilidade a dimensão espacial.

O estudo da difusão dos gêneros musicais no mundo inaugurou a pesquisa das relações entre o espaço e a música na década de 1970 (Carney, 1974). Na mesma época, começaram as primeiras pesquisas sobre paisagens sonoras, enquanto o compositor Pierre Schaeffer gravava o ambiente sonoro urbano para estimular e alimentar suas composições. A música surge em seguida nas publicações geográficas como uma questão nos processos de reconhecimento dos grupos sociais, em particular dos grupos dominados. Após um período de trabalhos dispersos e por vezes pioneiros na geografia da música, os geógrafos francófonos mobilizaram os seus próprios campos europeu e internacional a partir dos anos 2000 para demonstrar a relevância da “geomúsica”, tanto como um campo autónomo quanto como uma epistemologia profícua na virada cultural da geografia (Claval, 1995, Lévy, 1999). A música aparece então “no cerne da análise geográfica” (Canova, 2014), digna de figurar como verbete dos dicionários de geografia (Raibaud, in Lévy e Lussault 2016, p. 700-701), propícia ao diálogo com as disciplinas que se dedicam inteiramente a ela (musicologia, etnomusicologia), assim como com aquelas que a utilizam como material empírico para a pesquisa em ciências humanas (antropologia, sociologia, psicologia, filosofia, pedagogia, etc.).

Lembremos que a geografia é antes de tudo uma ciência visual, desenvolvendo formas de fazer as coisas com o espaço (mapas, fotos, diagramas), que foram contestadas no final do século 20 pela virada cultural da geografia. “Os geógrafos aguçaram os olhos. Agora estão se colocando à escuta”, escreveu Claire Guieu em 2007. Acima de tudo, era preciso assegurar à profissão (aquela que emite diplomas e títulos!), demonstrando que a música era, sim, um objeto geográfico. O som e sua difusão (métrica), a audição (espacialidade / orientação), os ruídos da cidade (meio ambiente, urbanismo), os territórios musicais e suas inscrições na história, os equipamentos culturais, a

globalização / metropolização da música urbana, a música negra em uma perspectiva pós-colonial, o gênero (masculino) de lugares onde a música atual é ensaiada, todas estas entradas e muitas outras foram abordadas nos numerosos textos coletados na França nos últimos anos (Guiu, 2007, Raibaud, 2008, 2009, 2011, Canova, 2014, Canova e Raibaud, 2017 e 2018). O conceito de cena musical desenvolvido na sociologia permitiu fazer a ligação entre uma abordagem interacionista dos fatos musicais e o estudo dos lugares nos quais que se inserem, mais ou menos abertos ou fechados como, por exemplo, concertos e festivais de música contemporânea.

Estes trabalhos recentes contribuíram para um primeiro inventário, mobilizando uma bibliografia exaustiva embora muitas vezes demasiado centrada em fontes anglófonas, mostrando as possibilidades de uma leitura e de uma interpretação geográfica dos espaços sonoros e musicais, bem como das sociedades que lhes dão sentido. A presença na França de “geomúsicos” brasileiros no final da década de 2010 (Lucas Panitz, Alessandro Dozena) tornou possível esse vínculo com o Brasil. Eles se inscrevem nas respectivas influências das escolas de geografia desses dois países, inauguradas na França na década de 1980 por Paul Claval e Augustin Berque, e prosseguidas através de publicações como aquela organizada por Francine Barthe-Deloisy e Ângelo Serpa, que dedicou um número da revista *Géographie et Cultures* exclusivamente à geografia cultural brasileira (Vu du Brésil, n.º 78, 2011).

2. A música é um objeto geográfico?

Algumas questões preliminares se colocam. A música é um objeto geográfico? Os trabalhos publicados na França nos últimos quinze anos exploram essa possibilidade. Para alguns, a música é tida como fio condutor da leitura de um território (a música nas ruas de Paris, na ilha de Valadares no Paraná, ou a canção Darkhad na Mongólia). Para outros, o território é analisado através da sua produção musical (sega e maloya na Ilha da Reunião, a música na Bretanha, o rap como música de subúrbio). Em todos os casos, a música surge como uma realidade cognitiva possível para a compreensão do espaço das sociedades, vista como um princípio de organização territorial.

Frente a uma geografia acadêmica, isso colocava o problema da imaterialidade do objeto. Como localizar a música? Como mapeá-la? As publicações das ciências sociais da segunda metade do século XX mostram que a música assumiu o status de objeto social assim que passou a ser considerada como um bem, materializada pela venda de discos,

instrumentos e ingressos para shows. Poderíamos então entender a música como um elemento estruturante das sociedades por meio do mercado, pelas distinções que a música opera entre os indivíduos consumidores, pelo risco que a globalização representa para as culturas desigualmente armadas diante dos meios de comunicação de massa etc. (Buxton, 1985, Green, 1997; Béra e Lamy, 2003). A maior parte dos trabalhos pioneiros de geografia da música mapeiam essa materialidade (disseminação dos modos musicais a partir do levantamento de uma atividade econômica, como Carney, 1974). No entanto, a imaterialidade da música é evidente quando aparece como som e como linguagem que apela para emoções que sinalizam a pertença a um território. Foi então necessário fazer um desvio pela geografia sonora (geografia dos sons da cidade, da natureza, gravações de paisagens sonoras, escuta individual por fones em situação de mobilidade urbana), para interrogar as estruturas da linguagem musical no que elas nos dizem sobre o espaço, para investigar com quem habita esses espaços o que a música lhes diz sobre o seu território.

A música, como linguagem, pode ter uma autonomia? Esta é a questão que a criação musical nos coloca. Os artistas, herdeiros de uma cultura coletiva e de seus significados socioespaciais, também podem transformá-los. Podemos colocar a hipótese de que a música faz parte da esfera ideal (Godelier, 1992), aquela em que o homem tem a capacidade de construir a materialidade do mundo que o rodeia com ideias e, portanto, por aquilo que nos diz respeito, com uma linguagem e objetos musicais. Ao nível de um grupo, de um povo, de uma nação, a música pode tornar-se uma metalinguagem concentrando, em seus enunciados sensoriais, emoções coletivas: a expressão da saudade (nostalgia) na música portuguesa e brasileira é um exemplo. Nada impede, então, que a apropriação e reconstrução das linguagens musicais se tornem performativas, que essas linguagens se materializem pela produção artística, pelo mercado, pelas políticas públicas, pelos equipamentos especializados.

Entre a materialidade da música (como bem cultural inscrito nas representações socioespaciais) e a sua idealidade (que a tornaria um princípio ativo na construção de territórios), existe uma terceira dimensão. A música confunde os mapas: sua fluidez se adapta à organização em redes, em conexões, e se multiplica com as tecnologias da informação e da comunicação. Isso deve ser levado em conta se quisermos analisar as mudanças que às vezes parecem nada dever às estruturas territoriais herdadas do passado: a emergência de novos territórios globais (o rap das periferias urbanas), a transferência para a escala mundial de referência de um território de origem (as

batucadas brasileiras, o flamenco dos ciganos andaluzes), a recomposição de identidades locais que desapareceram pelo empréstimo de culturas fronteiriças (a música do Rio da Prata, as orquestras de *bandas* do sudoeste da França).

3. Uma abordagem empírica e multidisciplinar

Para qual caminho devemos entender a relação música / espaço? Optamos por abordá-lo não pela cronologia das pesquisas (ou seja, partindo dos estudos de difusão, depois das práticas, depois do significado que os atores deram a essas práticas), mas por considerá-la como um fenómeno tal como ele se apresenta a cada um de nós na sua singularidade: o som e a abordagem sensorial.

Paisagens sonoras

Stéphane Aubinet descreve o joik, canto dos sami, último povo indígena da Europa nos territórios árticos, e a relação que essa prática tem com o território. Cantar as paisagens e os animais permitem que os nômades Sámi explorem o terreno (estado de neve, presença de vida selvagem) com uma percepção ampliada de seu ambiente. Essa consciência territorial, perturbada pela colonização e evangelização, prosseguiu. Aubinet mostra o papel da música na formação dos territórios Sámi e "sua capacidade de tornar sonoras as nossas pertencas a um mundo mais do que humano, a fim de explorá-los pela voz." (L'information géographique n° 82, 2018)

Marcos Alberto Torres e Salete Kozel descrevem a paisagem sonora da ilha de Valadares (Paraná, Brasil), e o relacionam ao fandango local por meio das percepções e da memória dos músicos que hoje vivem na ilha (Géographie et Cultures, n° 78, 2011).

Por trás dessas paisagens sonoras aparecem as "figuras de pertença" descritas pela psicologia comportamental (Bowlby, Main, Wiart, em Canova e Raibaud, 2017), possivelmente transponíveis para uma geografia musical de indivíduos e grupos. Aubinet (id) descreve a pertença a uma paisagem familiar, necessária para se tranquilizar, para se localizar, para se orientar, e sua tradução na canção dos nômades nativos. Mas esta paisagem segura pode tornar-se hostil a ponto de ter-se que fugir dela (por causa da seca, da pobreza, da guerra), provocando uma pertença ansiosa ao país de origem, transmitida pela saudade, música nostálgica das migrações lusófonas (Rougier, id. 2017), ou os lamentos dos improvisadores gregos da ilha de Karpathos (Nittis, id. 2017). A existência de uma relação original com o espaço sonoro e musical, o fato de que esta relação, mais

ou menos feliz, possa ser compensada, perturbada, enriquecida ou parcialmente substituída em interações posteriores, torna as figuras de pertença musical uma chave para a compreensão dos territórios musicais.

Abordagens sonoras urbanas

As obras pioneiras do canadense Murray Schafer e do compositor francês Pierre Schaeffer mostram o que pode ser uma experiência sensorial da cidade, como podemos graduar e classificar os impactos sonoros (ruídos impessoais, vozes, música tocada ou difundida, sobreposta) e propor uma leitura política e estética do cotidiano sonoro. Vincent Rouzé oferece-nos uma reportagem sonora no coração de uma grande cidade, no metro parisiense (Volume, 2005)

Outra abordagem (Anthony Pecqueux) mostra "ouvintes em fones de ouvido" usando o transporte parisiense e o que eles nos revelam do indivíduo nos espaços-tempos coletivos. Isso pode nos ajudar, ele escreve, a entender como a música, o ambiente social e o território se alimentam e mudam à medida que os usuários experienciam o contato de uns com os outros (MSHA, 2009).

Neste tipo de trabalho e em outros (incluindo aqueles realizados pelo laboratório Cresson, em Grenoble, cf. Augoyard, 1995), as questões do ambiente sonoro e da ambiência urbana são primordiais. Isso permite uma aproximação com as ciências do planejamento e da arquitetura, com efeitos concretos na harmonização das políticas públicas europeias para o a gestão sonora e musical da cidade.

De fato, podem existir vínculos sólidos e profundos entre uma cidade, sua arquitetura e "sua música". Viena, Praga e Budapeste na Europa central mantêm permanentemente seu status de cidades musicais, incentivando todas as formas de atividade musical nas ruas e no interior de monumentos restaurados.

De Berlim à Detroit

Boris Grésillon descreve os marcos da história da capital alemã no século 20 por meio de sua produção musical: capital do império, que se tornou a "Germânia" do 3º Reich, a cidade foi destruída em 1945, antes de ser dividida em duas por um muro durante quarenta anos, enquanto continuava a produzir os elementos de uma influência cultural internacional vinda tanto da cultura clássica quanto do underground. Pode ser que a forma urbana e a arquitetura específica da cidade moldem os artistas e suas escolhas artísticas, ou pelo menos que a produção urbana e a produção artística se interpenetrem e se fecundem mutuamente (MSHA, 2009).

Alia Benabdellah-Pickel chega a uma observação semelhante em seu trabalho sobre a black music de Detroit: a ex-cidade americana do automóvel não para de gerar estilos musicais de influência mundial, em um contexto de luta pelos direitos civis e de crise econômica e social. O centro urbano abandonado permitiu o surgimento de formas culturais inovadoras (a exemplo o black techno de Detroit e sua difusão mundial). (Informações geográficas n° 81, 2017).

A trágica história da capital alemã se traduz pela duplicação de uma prestigiosa produção musical pela competição das duas cidades (Berlim Oriental e Berlim Ocidental) após a guerra, acompanhada por práticas amadoras excepcionalmente desenvolvidas, mas também por uma influência de culturas underground em ambos os lados do muro. A história de Detroit se confunde com as músicas negras estadunidenses desde 1960, mas também tem ligações com a geografia radical de William Bunge e seu compromisso político com os direitos civis. Hoje, os ativistas do *black techno* contribuíram para a manutenção da coesão da comunidade negra nos piores momentos de crise, artistas e suas gravadoras estão investindo em imóveis em bairros abandonados do centro da cidade para atividades sociais e culturais em prol dos mais jovens.

A música reivindicada

A música reivindicada: ela apresenta incidências na criação e na construção de novas identidades. A emergência de discursos de protestos veiculados por tendências musicais é um tema central das músicas populares do século XX. Muitos trabalhos sobre o rock, rap e hip-hop derivam dessa abordagem; em particular, eles revelam os efeitos da globalização nas culturas locais e a maneira como os territórios urbanos se uniformizam e se diferenciam por meio das culturas que eles produzem.

Rap mundial, rap local

Fundado a partir de um discurso de denúncia comum, o rap conhece sua difusão mundial e seu sucesso econômico a partir de múltiplas hibridizações com as culturas locais, também reivindicadas por artistas (rap suaili, anglo-indiano, turco, mongol...). A dimensão espacial do rap é complexa, tomando emprestado tanto os modelos veiculados pela globalização quanto as heranças locais. Ao comparar as produções de cantores de rap em três contextos distintos (Estados Unidos, França, Tanzânia), Claire Dubus mostra as conexões e articulações entre territórios mundiais de rap, redes e identidade local. Na Tanzânia, a modernidade do rap só se opõe à

africanidade no contexto local, reclamando seus direitos de exportação em um contexto econômico pós-colonial (MSHA, 2009). Num ensaio monográfico sobre o rap em Dakar (Senegal), Sophie Moulard-Kouka precisa essas articulações na organização espacial da cidade: fenômeno global apropriado pelos jovens dos bairros, o rap torna-se uma aposta nas competições entre centros da cidade e periferias, mas também entre bairros. Por meio da produção de textos e vídeos, artistas dos bairros competem entre si, participam da criação de identidades locais e complexificam (regeneram) a criação artística senegalesa no contexto do rap global (MSHA, 2009).

Os autores e autoras que escrevem sobre esses temas estão mais próximos da geografia americana radical do que da geografia cultural. O contexto pós-escravagista e pós-colonial e a apreensão da etnicidade e/ou “raça” como elemento discriminatório aparecem como aliados do rap mundial. A produção de conhecimentos por meio de entrevistas, o estudo de textos e de músicas fornecem novos materiais para a geografia. Os trabalhos questionam a ordem musical mundial e mostram sua capacidade de recuperação das emergências artísticas por meio do mercado. Desde o surgimento do jazz, a música negra tem sido imitada, apropriada e espoliada por músicos brancos em nome do universalismo cultural (Benabdellah-Pickel, 2017).

O jogo de atores na produção de espaços

Outros trabalhos sobre temas semelhantes destacam a atuação dos atores mais do que o contexto na produção dos espaços: grupos de rock amadores, criadores de cenas locais (Guibert), batucadas e bandas associativas, grupos “folclóricos” vinculados a uma área local.

Práticas musicais e territorialidade: conexões e mestiçagens

Marie Pندانx (MSHA 2009) explica a emergência das bandas (fanfarras de rua no sul da Europa) como um preenchimento do vazio deixado durante o desaparecimento das culturas rurais no sudoeste da França, pelo efeito de uma conexão com as culturas musicais festivas do norte da Espanha (do outro lado da fronteira e das montanhas dos Pireneus). As sociabilidades que se desenvolvem nas bandas estão associadas às touradas, à cultura festiva espanhola e ao rúgbi. Essas evoluções recentes (anos 1960) fizeram dessa expressão musical uma cultura local própria, desenvolvida em poucas décadas. Essa emergência se tornou possível devido à relativa estabilidade das sociedades locais em um contexto de mutação de territórios rurais.

A este tipo-ideal de realocização cultural, o artigo de Anaïs Vaillant (MSHA 2009) responde à difusão de uma moda musical de origem brasileira (a batucada, orquestra de percussões de rua) através de grupos amadores muito ativos, espalhados por toda a França e Europa. Embora todos esses grupos se reconheçam pela empatia pelas percussões brasileiras e pelo folclore carnavalesco, eles aderem de modo distinto aos modelos iniciais. Alessandro Dozena (Revista Information Géographique, 2018) oferece uma reflexão sobre os territórios musicais do samba presentes no Brasil e na Europa a partir de um mapeamento de grupos, entrevistas com responsáveis pelas batucadas, diretores/as de eventos ou escolas de samba.

Para alguns desses músicos das batucadas, o retorno às origens musicais é essencial e se concretiza por meio de viagens ao Brasil, cujo objetivo é a participação em carnavais, oficinas e encontros com músicos brasileiros. Ao fazer esta viagem às fontes de suas músicas favoritas, eles participam da realocização e revivalismo desses estilos musicais em um contexto de desenvolvimento do turismo, uma espécie de valsa de autenticidade entre músicos que habitam de um lado e de outro Atlântico.

A produção de espaços musicais por esses grupos, muitas vezes organizados em associações, mostra como os espaços vividos são construídos ou modificados e como se encaixam (ou não) em territórios mundiais imaginários. Pode-se dizer que esses grupos são subpolíticos porque não atuam diretamente nas políticas musicais de Estados mais ou menos autoritários. Em alguns casos eles podem influenciar as políticas culturais em um contexto local (as músicas regionais na Bretanha e no País Basco na França), em outros eles se adaptam aos contextos políticos que fizeram a escolha das políticas musicais nacionais (por exemplo na antiga União Soviética), mesmo que isso signifique ressurgir de outra forma ao longo do tempo e ao longo da história.

Variações musicais e espaciais

Laurent Legrain observa, por meio de variações na técnica de canto, as mudanças que ocorreram no canto de Darkhad na Mongólia no espaço de um século, notadamente sob o efeito de cinquenta anos de regime comunista. Se ele nota uma permanência de associações entre cantos tradicionais e espaços naturais / sobrenaturais regionais, ele mostra em seguida como essas associações, antes produzidas pelas fronteiras políticas e religiosas entre o lamaísmo e o xamanismo, foram reconfiguradas sob o efeito da coletivização e da secularização do período comunista e como eles tendem a se recompor nos dias atuais (MSHA, 2009).

Julie Mansion levanta a hipótese de que a moda do ska-rock-festivo entre grupos de jovens em Bordéus (apoiados pelas municipalidades em nome da política de juventude), retira as suas fontes

de várias escalas territoriais e pode, a curto prazo, tornar-se um marcador identitário. Esta hipótese baseia-se na análise musicológica do repertório e instrumentário dos grupos. A associação de instrumentos, de ritmos, de intervalos e de modulações na maior parte das peças corresponderia a uma agregação de influências musicais e aos territórios de referência a que se referem (Jamaica, Espanha, rock urbano, música do Oriente) a ponto de criar um estilo e sua conexão com uma identidade local (MSHA, 2009).

Com outros autores e autoras, o território é tomado no seu sentido mais institucional, bem como as músicas que a ele se referem explicitamente: municipalidade (Bordéus), departamento (Ilha da Reunião), região (Bretanha), comunidade autônoma regional (Andaluzia). Em algumas cidades o hip-hop se notabiliza e oferece, por meio de coreografias de trupes selecionadas, uma versão muito valorizada dessa cultura popular, compatível com os critérios distintivos das cenas culturais subsidiadas (Loïc Lafargue de Grangeneuve, MSHA, 2009). Olivier Goré (id.) mostra como a música popular da Bretanha (França) foi gradualmente passando da tradição local para uma política pública regional. Ele coloca em correspondência os compromissos territoriais que tornaram possível essa evolução e as evoluções estéticas (no modelo de artificação proposto por Heinich e Shapiro, 2012), mas também com as evoluções econômicas dela decorrentes. A comparação entre esses dois exemplos merece um longo comentário. Num caso (rap), a cooptação por instituições culturais, permite a valorização simbólica de uma cultura marginal, oriunda do território imaginário da periferia. Na outra (a música bretã), a mudança de uma cultura popular rural para uma política cultural regional. Em um caso, a estetização de um território discriminado. Em outro, a difusão de uma identidade local para toda uma região, às custas por vezes à custa do desaparecimento de suas particularidades locais.

Essa consideração da música aparece repetidamente em projetos de desenvolvimento econômico local quando regiões e cidades, em competição umas com as outras, buscam aumentar a atratividade econômica ou turística de seu território.

Música e desenvolvimento local

Música, identidade e desenvolvimento local
A história do flamenco mostra a emergência de uma música marginal, originalmente carregada por algumas famílias ciganas estabelecidas em Jerez-de-la-Frontera, posteriormente adotada

por toda a Espanha como uma marca de identidade nacional e finalmente difundida para todo o mundo. A popularidade do flamenco levou gradualmente sua realocação para a Andaluzia até se tornar uma das forças motrizes do desenvolvimento social e econômico da cidade de Jerez de la Frontera (Nicolas Canova). Já não se trata apenas de um consenso social e político em torno de uma expressão musical: o aspecto performático do flamenco em Jerez-de-la-Frontera reflete-se num projeto de criação de infra-estruturas culturais supostamente para participar do desenvolvimento econômico dessa região da Espanha outrora un enclave, amanhã talvez no centro das trocas econômicas entre a Europa e a África.

A música dos ciganos, nômades que chegaram da Índia no século XV, torna-se um marcador simbólico de uma identidade ao mesmo tempo local e transfronteiriça numa região que lembra o “modelo andaluz”, exemplo de coexistência (quase) pacífica entre judeus, muçulmanos e cristãos entre os séculos XI e XV e em ambos os lados do Mediterrâneo (Espanha / Marrocos).

Se a música ultrapassa fronteiras, também contribui para apagá-las, como mostra Lucas Panitz em sua tese sobre a música do Rio Grande do Sul.

Música platina

A música do Rio de la Plata articula uma rede entre Argentina, Brasil e Uruguai, em particular as cidades de Porto Alegre, Pelotas, Montevideu e Buenos Aires. O que Lucas Panitz nomeia de “música platina” (do Rio de la Plata), tem sua origem no folclore, na folk music e na música pop. As redes de cenas musicais fazem um apelo à integração regional, que se materializa através de concertos, produções musicais e políticas culturais específicas. Estas ressoam com as novas cooperações transfronteiriças e inter-regionais no interior do Mercosul (Géographie et Cultures, 2013).

4. Em busca dos fundamentos e dos métodos

Por meio dessas abordagens tão diversas surge um consenso: a música não é essencializada mais do que sua relação com o território. As abordagens são interdisciplinares e interculturais. A música mongol, o rap senegalês e o ska-rock festivo andam de mãos dadas, as bandas amadoras convivem com batucadas associativas, o flamenco e a música lírica são convidados a participar do desenvolvimento local. A justaposição de objetos aparentemente diferentes nos convida à comparação, questiona o etnocentrismo, encoraja a análise crítica, confronta os métodos.

Assim, para os geógrafos, a música também pode ser apreendida por meio da análise espacial (localização de práticas, difusão de modos musicais, hierarquias culturais em territórios socioespaciais, circulação de artistas, vínculos global-locais de práticas amadoras), por meio da geografia das práticas sociais. (territórios do rap, territórios do cotidiano rural, festivais, festas de música, festas *rave*), passando pela geografia regional (Bretanha, Andaluzia, Rio Grande do Sul), escala onde podemos observar os fenômenos de realocização, miscigenação, emergência, e através dos estudos culturais (os sons de Paris, as músicas de filmes, a escuta por fones de ouvido).

Qual é, então, o menor denominador comum dessas abordagens? A resposta é a seguinte: as pessoas acima citadas ou que publicaram sobre o assunto concordam grosso modo que as músicas fazem parte das representações comuns a um grupo ou uma sociedade em um determinado tempo e lugar. As práticas musicais e a música, quaisquer que sejam, produzem consequentemente o social e também o território. Podemos dizer que essas práticas e representações são "geografizantes". Se tivéssemos que definir os modos de compreensão da relação música/espço, eu sugeriria cinco entradas, estando previamente convencido dos limites dessa conceituação e pedindo a todos que façam uso moderado dela.

Em primeiro lugar a música surge como um geoindicador, um elemento de descrição e decifração de realidades socioespaciais, alternativas à imagem. Captar o universo sonoro dos espaços permite-nos escapar à tirania do mapa e à ditadura das imagens. O outro lado da cena é revelado, permitindo que os outros dados sejam colocados em perspectiva: as reportagens sonoras (uma rua de Nápoles, músicos no corredor do metrô de Paris, um ambiente musical e sonoro em larga escala, a análise do trilha sonora de um filme) produzem em quem os escuta, por meio das emoções que proporcionam, a sensação imediata dos espaços entrelaçados que compõem a paisagem, muitas vezes oculta pelas imagens.

Em segundo lugar, ela aparece como um vetor de circulação entre as escalas territoriais. Estas escalas são sensíveis na própria estrutura das composições musicais que apelam a temas, instrumentos e tratamentos sonoros que se referem ao mesmo tempo ou alternadamente a todos os níveis de compreensão (local/global, tradição/modernidade...). Assim, a música bretã atual pode usar a gaita de fole bretã, a gaita de fole escocesa (agora celta), a guitarra clássica ou espanhola, o baixo elétrico, uma percussão africana ou contemporânea para tocar melodias cujos padrões remeterão a

múltiplos espaços/tempos imaginários... impondo uma paisagem musical ligada a um território de referência.

Em terceiro lugar, ela aparece como um fixador da adesão a um território. A música pode ser o suporte sensível de laços identificados por outros marcadores culturais e funcionando a longo prazo (associação entre música regional, paisagem, língua, festa ...) ou momentânea como para festas *rave* que criam condições efêmeras de urbanidade em anti-mundos, destinados a maximizar as relações sociais em um curto espaço de tempo. O processo de adesão a um lugar pode se transformar em processos de vício, como aqueles amantes da música presos a circuitos de canto lírico pontuados por luxuosas instalações especializadas (salas de concerto, óperas e locais de festivais permanentes).

Em quarto lugar, ela aparece como uma construtora de imagens territoriais. A música é performática como mostram o festival musicais na cidade, um simulacro que vai ganhando pouco a pouco autonomia com a construção de uma realidade mais satisfatória (Raibaud, 2006). A regularidade de sua repetição nos mesmos lugares acaba deixando sua marca material: arquibancadas musicais, pistas de dança, salas de espetáculos, teatros de natureza. Por vezes, ela faz parte do patrimônio regional e nacional, especialmente em países onde parte dos recursos provêm do turismo: o que seria um restaurante grego sem *bouzouki* e a Andaluzia sem flamenco?

Em quinto lugar, ela aparece como um modo de governança territorial. Diante do distanciamento dos cidadãos da política, o território apresentado pela música surge como um recurso. Assim como a região da Catalunha impõe a sardana como música nacional (Guiu, 2009), a política de gestão de bairros vulneráveis é baseada em toda a Europa em animadores socioculturais para o desenvolvimento de culturas urbanas. Supõe-se que o rock, o rap e o hip-hop canalizam a violência dos meninos para espaços de expressão. Os festivais musicais gratuitos nos renovados centros históricos das cidades atraem grandes multidões: há poucos eventos políticos importantes (feriado nacional, eleições) que não sejam acompanhados hoje por um concerto gratuito.

Em conclusão, a Geomúsica

A geografia da música renova consideravelmente os paradigmas da geografia: a música atravessa muros, apela à reunião, acompanha o passeio, cria universos, não se resume facilmente em mapas, é ouvida antes de se ver. Isso não a impede de mostrar sua

eficácia nos modos de regulação dos humanos nos espaços, ainda mais quando se trata de indivíduos pós-modernos constantemente estimulados a adaptar seu comportamento às múltiplas situações que uma mobilidade crescente lhes impõe.

As noções de território e de espaço das sociedades aparecem em todos os autores/ras citados acima como elementos importantes para compreender a permanência ou emergência das formas musicais, identificar os lugares e as fronteiras que as separam, questionar as representações que formam os imaginários territoriais, projetar sobre espaço os processos de aculturação, mestiçagem, conexão, hibridização. Seu denominador comum é ter gentilmente considerado a música como uma "construção cognitiva que permite apreender um fenômeno espacial" (Lussault, in Lévy e Lussault, 2003, p.675). Por isso tínhamos intitulado os dois últimos números da revista *L'Information Géographique* de "Geomúsica", como se fosse a invenção de uma nova ciência, concretizando à sua maneira a virada cultural da geografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUBINET S., Chanter les territoires Sami dans un monde plus qu'humain, *Géomusique 1 et 2, L'Information Géographique n°81 et 82* p. 20 à 37.

AUGOYARD, J.-F., Les villes ont-elles une couleur sonore ? *La Géographie : terre des hommes. Société de Géographie* p. 40 à 43.

BARTHE-DELOISY F., Serpa A., 2011 (dir.), *Vu du Brésil, n°78 Revue Géographie et Cultures, L'Harmattan.*

BENABDELLAH-PICKEL A., 2017, Detroit, ville techno: analyse musicale et géographique d'une ville noire en pleine mutation, *Géomusique 1 et 2, L'Information Géographique n°81 et 82* p. 68 à 87.

BÉRA M. et LAMY Y., 2003, *Sociologie de la culture*, Paris, Armand Colin
Buxton D., 1985, *Le rock, star-system et société de consommation*, Paris, La pensée Sauvage

CARNEY G.-O., 1990, Géographie of music: inventory and prospect, *Journal of Cultural Geography n° 10*, p. 35-48

CANOVA, 2014, *La musique au coeur de l'analyse géographique*, L'Harmattan, Paris

CANOVA N., RAIBAUD Y., 2017, Introduction. Les figures d'attachement dans la géomusique, in *Géomusique, Revue l'information Géographique n° 81*, Armand Colin, Paris, p. 8 à 20.

CANOVA N., RAIBAUD Y., 2017, De l'espace du pouvoir aux territoires musicaux. Un regard géographique eur le lien entre musique et politique, in *Géomusique, Revue l'information Géographique n° 82*, Armand Colin, Paris, p. 10 à 38.

CLAVAL P., 1995, *La géographie culturelle*, Paris, Nathan

- CLAVAL P., 2011, La géographie culturelle au Brésil, in *Vu du Brésil, Géographie et Cultures* n° 78, L'Harmattan, Paris p. 7 à 19
- CRANG M., 1998, *Cultural Geography, chap.6 Music and Geography*, p. 261-270
- DOZENA A., 2017, Territoires musicaux de la samba, *Géomusique 1, L'Information Géographique* n°81, Armand Colin, Paris, p. 84 à 97.
- DUBUS C., 2009, Le rap entre lieux et réseaux: Etats-Unis, France, Tanzanie, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p.141 à 153
- GODELIER M., 1992, *L'idéal et le matériel*, Paris, le Livre de Poche
- GORÉ O. (2009), La musique bretonne entre régionalisme culturel et politique publique de la culture, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p. 235 à 250
- GRÉSILLON B., (2009, La musique à Berlin: une symphonie en trois mouvements, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p. 105 à 120
- GUIU C., 2006, (dir.), Géographies et musiques, quelles perspectives ?, *Géographie et cultures* n° 59, L'Harmattan, Paris.
- GUIU C., Introduction et Géographie et musique état des lieux, *Géographie et cultures* n° 59, L'Harmattan, Paris p. 3 à 5 et 7 à 26
- GUIU C., (2009), Les géographies sonores : rythmes et contrepoints et orientation et sélection bibliographique, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p. 29 à 58 et 293 à 309.
- GUIU C. 2009, *Naissance d'une autre Catalogne, Territoires et traditions dans les terres de l'Ebre*, CTHS, Paris.
- KNIGHT D.-B., 2006, *Landscapes in Music, Space, Place and Time in the world's Great Music*, Lanham, Rowman & Little field Publishers.
- KRIMS A. 2007, *Music and Urban Geography*, Rouledge, London
- LEGRAIN L. (2009), Façonner des musiques et des territoires: l'expérience de l'écoute des Darkhad de Mongolie septentrionale, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p. 85 à 104
- LEYSHON A., 2004, Book review : Sound Tracks, Popular Music, Identity and Place, *Annals of American Geographers*, vol.94, n°1, p.230 à 245
- LÉVY J., 1999, *Le tournant géographique*, Coll. Mappemonde, Paris, Belin
- LÉVY J. et LUSSAULT M., 2003, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin.
- MANSION-VAQUIÉ J., (2009), Métissage musical: l'exemple du ska-rock festif en Aquitaine, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p. 209 à 220.

MOULARD-KOUKA S., Le rap à Dakar. Mise en perspective du local et du global dans une culture urbaine au Sénégal, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p. 153 à 164.

NITTIS M., 2017, Le glèndi d'Olympos, une pratique musicale qui cristallise la cohésion d'un groupe, *Géomusique, L'Information Géographique n°81*, Armand Colin, Paris, p. 38 à 52.

PANITZ L., 2013, Pratiques musicales, représentations et transterritorialités en réseau entre l'Argentine, le Brésil et le Paraguay, *Géographie et Cultures n° 88*, L'Harmattan Paris, p. 149 à 168.

PECQUEUX A., (2009), L'écoute musicale modbible. Notes à propos de ce que la mobilité urbaine fait à l'écoute de la musique, *Comment la musique vient aux territoires*, éditions MSHA, Pessac p. 61 à 72.

PENDANX M. Les bandas revisitent les lieux, *Géographie et cultures n° 59*, L'Harmattan, Paris p. 27 à 41.

RAIBAUD Y., 2005, *Territoires musicaux en région*, éd. MSHA, Pessac

RAIBAUD Y., 2006, Les fêtes musicales. Expérience de la ville et performativité, *Géographie et cultures n° 59*, L'Harmattan, Paris p.87-104

RAIBAUD Y., 2008, (dir.) Géographie, musique et postcolonialisme, *Revue Volume n°8*, Seteun, Angers.

RAIBAUD Y., 2009, (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, MSHA, Pessac.

RAIBAUD Y., 2010, (dir.) Géographie des musiques noires, *Géographie et Cultures n° 76*, L'Harmattan, Paris.

RAIBAUD Y., 2011), *Géographie socioculturelle, Logiques sociales*, L'Harmattan, Paris

RAIBAUD Y., (2011 De nouveaux modèles de virilité : musiques actuelles et cultures urbaines, in Welzer-Lang D. et Zaouche- Gaudron C., *Masculinités : état des lieux*, p 149 à 161, Erès, Toulouse.

ROUGIER T., (2017), Le chant des poètes improvisateurs du Nordeste brésilien. Expression de l'attachement de migrants à leur terroir, *Géomusique, L'Information Géographique n°81*, Armand Colin, Paris, p. 38 à 52.

ROUZÉ V. (2005), Musicaliser le quotidien: analyse et enjeux de mises en scène particulières, *Revue Volume n°2*, p. 57 à 72.

STOKES M., 1994, *Ethnicity, Identity, and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg.

TORRES M.-A., KOZEL S. (2011), Le paysage sonore de l'île de Valadares, Vu du Brésil, *Géographie et Cultures n° 78*, L'Harmattan, Paris p. 145 à 168