

## A ORIGEM DAS PAISAGENS MUSICAIS: PAISAGENS SONORAS, AS QUATRO ESTAÇÕES DE VIVALDI E O ROMANTISMO

Ugo Pate Medeiros<sup>1</sup> 

### Destaques:

- A pintura renascentista como expressão da realidade.
- A música como decodificadora histórica e espacial.
- Vivaldi e As Quatro Estações e as paisagens musicais.
- O romantismo alemão como aproximação de uma paisagem real.

**Resumo:** O presente trabalho demonstra como a gênese das paisagens musicais foi altamente influenciada pela concepção pictural paisagística dos artistas da Renascença e pelas paisagens sonoras. A audição enquanto importante meio de apreensão da realidade capta sentimentos inscritos no espaço e realizam uma troca complexa constante entre o emissor e o receptor. A música, portanto, como manifestação sensitiva e sentimental dos artistas, revela um passado e uma condição que fazem ponte com o presente. A obra *As Quatro Estações* de Vivaldi (1723) trazia uma imitação da natureza, concebida como uma música programática, e a tratava como grande mãe provedora em uma visão lúdica e inocente do mundo. Já o Romantismo alemão afastou-se do ambiente externo, enclausurou-se em salas de concerto e abandonou o caráter de *divertimento* musical. Compositores como Beethoven, Schumann e Schubert privilegiaram a poética de paisagem, através do gênero musical *lied*, e passaram a descrever um mundo conhecido, vivido, próximo ao ouvinte. Não mais paisagens míticas ou eventos religiosos, o Romantismo alemão e o seu radicalismo marcaram o início de uma concepção de paisagem musical de inestimável valor para a Geografia.

**Palavras-chave:** Paisagem; As Quatro Estações; Romantismo; Paisagem musical; Música.

### THE ORIGIN OF MUSICAL LANDSCAPES: SOUNDSCAPES, THE FOUR SEASONS OF VIVALDI AND ROMANTICISM

**Abstract:** The current work demonstrates how the genesis of musical landscapes was highly influenced by the landscape pictorial design of renaissance artists and sound landscapes. Hearing as an important means of apprehension of reality captures feelings inscribed in space and performs, a constant complex exchange between who emits the sound and who receives. Music, therefore, as a sensitive and sentimental manifestation of artists, reveals a past and a condition that link with the present. Vivaldi's *The Four Seasons* (1723) had brought an imitation of nature, conceived as a programmatic song, and treated it as a great provider mother in a playful and innocent view of the world. German Romanticism, on the other hand, moved away from the outside environment, was enclosed in concert halls and abandoned the character of musical fun. Composers such as Beethoven, Schumann and Schubert had favored landscape poetics, through the *lied* musical genre, and began to describe a known world, lived world close to the

---

<sup>1</sup> Mestrando no Programa de Pós-graduação em Geografia pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio). E-mail: ugopmedeiros@hotmail.com

listener. No more mythical landscapes or religious events, German Romanticism and its radicalism marked the beginning of a conception of musical landscape of inestimable value for Geography.

**Keywords:** Landscape; The Four Seasons; Romanticism; Musical landscape; Music.

## EL ORIGEN DE LOS PAISAJES MUSICALES: PAISAJES SONOROS, LAS CUATRO ESTACIONES DE VIVALDI Y ROMANTICISMO

**Resumen:** El presente trabajo demuestra cómo la génesis de los paisajes musicales estuvo muy influenciada por la concepción pictórica escénica de los artistas del Renacimiento y por los paisajes sonoros. La audición como importante medio de aprehensión de la realidad capta los sentimientos inscritos en el espacio y lleva a cabo un constante intercambio complejo entre el emisor y el receptor. La música, por tanto, como manifestación sensible y sentimental de los artistas, revela un pasado y una condición que unen el presente. La obra *The Four Seasons* de Vivaldi (1723) trajo una imitación de la naturaleza, concebida como una música programática, y la trató como una gran madre proveedora en una visión lúdica e inocente del mundo. El Romanticismo alemán, en cambio, se alejó del entorno externo, se encerró en salas de conciertos y abandonó el carácter de entretenimiento musical. Compositores como Beethoven, Schumann y Schubert privilegiaron la poética del paisaje, a través del género musical lied, y comenzaron a describir un mundo conocido, vivido, cercano al oyente. Ya no son paisajes míticos ni acontecimientos religiosos, el Romanticismo alemán y su radicalismo marcaron el inicio de una concepción de un paisaje musical de inestimable valor para la Geografía.

**Palabras clave:** Paisaje; Las Cuatro Estaciones; Romanticismo; Paisaje musical; Música.

## INTRODUÇÃO

A paisagem é um termo polissêmico que surgiu no século XV, na transição da Idade Média para o Renascimento. Pintores do norte italiano e de Flandres redescobriram a perspectiva, excluindo o ponto de fuga, e a transformaram em uma janela, uma possibilidade de interpretação da realidade (CLAVAL, 2004, p. 14). Esta tentativa de representação racional buscava uma compreensão do mundo sólido, mas também era fruto da subjetividade, como pontua Besse

O pintor reproduz o que lhe conta o viajante e não o que ele próprio poderia ter visto diretamente, mas, ao mesmo tempo, o viajante elabora a sua descrição em função do que julga ser pitoresco. (...) A paisagem é, por assim dizer, a consequência da extensão e da aplicação dos modelos artísticos do Renascimento italiano, mais precisamente os picturais, à percepção do mundo real. A pintura dá ao sentimento da paisagem a sua forma (tanto quanto a sua expressão) (2014, p. 17).

Esta abertura foi importante na percepção e na apreensão de elementos até então despercebidos ou passivos de descrição escrita. Se faltavam palavras para caracterizar uma cadeia montanhosa ou um sistema, a partir da leitura pictural seria possível traduzir a fisionomia de um lugar. Cosgrove mostra como John Ruskin, mesmo que separado por alguns séculos, defendia as pinturas como importante forma de análise humana. O autor inglês diz que

Pinturas de paisagens são representações pensativas e apaixonadas das condições físicas apontadas para a humanidade. Imitam os aspectos, e registram os fenômenos, das coisas visíveis que são perigosas ou benéficas ao Homem, e mostram o método humano de lidar com aqueles, e de apreciá-los ou de sofrer, que são exemplares ou merecedores de contemplação simpática<sup>2</sup> (2008, p. 126).

A janela renascentista baseada na contemplação pitoresca, em que a natureza emanava sentimentos capazes de dialogar com o pensamento humano, abriu novos caminhos ao homem. Schafer ressalta que

A imitação consciente da paisagem na música corresponde, historicamente, ao desenvolvimento da paisagem na pintura, que parece ter sido cultivada primeiramente pelos pintores flamengos da Renascença e evoluído para o principal gênero de pintura do século XIX (1997, p. 152).

Este desenvolvimento musical observado por Schafer, como resultado das experiências artístico-paisagísticas, revaloriza a captura auditiva da realidade como importante ferramenta, às vezes relegada a sentimento periférico na sociedade ocidental científica. Hikiji (2006, p. 49) compartilha o depoimento de um feiticeiro, este diz que *“Você olha, mas não vê. Você toca, mas você não sente. Você ouve, mas você não escuta. Sem ver ou tocar [...] pode-se aprender muito. Mas você deve aprender a escutar, ou você aprenderá muito pouco sobre nossos costumes”*. Ou seja, a música e o som também criam possibilidades ao sintetizar elementos concretos da realidade e ao dialogar com a natureza. Salles afirma que

Uma vez que o som é 'imaterial', sua perspectiva de mimese mais proeminente sempre foi a representação de sentimentos,

---

<sup>2</sup> Tradução livre do original em inglês: “Landscape painting is the thoughtful and passionate representation of physical conditions appointed for human existence. It imitates the aspects, and records the phenomena, of the visible things which are dangerous or beneficial to men, and displays the human method of dealing with those, and of enjoying them or suffering from them, which are either exemplar or deserving of sympathetic contemplation”.

estados de espírito, climas e sensações, que compartilham deste estado de 'imaterialidade' (2002).

A música como código complexo é capaz de despertar sentimentos ou remeter a passados mesmo antes de alcançar o sistema nervoso: “Lugares passados e distantes são mantidos vivos e reais por nossa memória e muitos deles são retidos por uma melodia, letra ou som a eles relacionados” (CARNEY, 2007, p. 146). Assim sendo, a possibilidade de um inventário paisagístico mais profundo através da música transcende o imagético e redefine os limites da percepção. Yi-Fu Tuan (1990, p.8 apud CARNEY, 2003, p. 1) explica como se dá essa expansão do entendimento espacial através do som e da música:

Os olhos detalham informação sobre o meio ambiente e são bem mais precisos do que os ouvidos, mas geralmente somos mais tocados pelo que ouvimos do que vemos. O som da chuva batendo nas folhas, o estrondo do trovão, o assobio do vento nas gramíneas altas, e o choro angustiado que nos excita a um grau que a imagem visual raramente consegue. Música é para a maioria das pessoas uma experiência emocional mais forte do que olhar para figuras ou cenário<sup>3</sup>.

Portanto, o som constante da natureza viva e a música (fruto do casamento da criatividade/emoção com o ordenamento de um sistema físico/matemático de notas, frequências, ritmos etc.) tornam-se elementos fundamentais na análise geográfica. Feld (2018, p. 233) conta que “Em seu livro de 1977, *A Afinação do Mundo*, R. Murray Schafer apresentou pela primeira vez a hipótese geral de que as pessoas fariam, de alguma maneira, ecos de suas paisagens sonoras na linguagem e na música”.

É necessário, todavia, regressar às obras primordiais que trataram dessa relação entre paisagens, sons e música. Uma complexa troca do natural e do humano, dos sons dados e dos estímulos sensoriais e emotivos exteriorizados pelo artista. A trajetória da construção musical, e as influências das diferentes paisagens sonoras, até a apreensão do ouvinte é longa e carregada de símbolos. A análise musical não é simples, mas gera uma energia espiritual renovadora. E

---

<sup>3</sup> Tradução livre do original em inglês: “The eyes gain far more precise and detailed information about the environment than the ears but we are usually more touched by what we hear than by what we see. The sound of rain pelting Against leaves, the roll of thunder, the whistling of wind in tall grass, and the anguished cry excite us to a degree that visual imagery can seldom match. Music is for most people a stronger emotional experience than looking at pictures or scenery”.

ciente deste poder milagroso da música, Seeger (1987 apud HIKIJI, 2006, p. 61) a celebra de forma comovente:

Música é muito mais que apenas sons capturados em um gravador. Música é uma intenção de fazer algo chamado música (ou estruturado como o que nós chamamos de música) em oposição a outros tipos de sons. É uma habilidade de formular séries de sons aceitos pelos membros de uma dada sociedade como música (ou qualquer que seja a denominação que dão a isso). Música é a construção e uso de instrumentos que produzam sons. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma execução. Música é também, é claro, os próprios sons depois de serem produzidos. É ainda intenção, tanto quanto realização; é emoção e valor, tanto quanto estrutura e forma.

O trabalho terá como objetivo demonstrar a gênese das paisagens musicais enquanto construções conscientes pela geração do romantismo alemão. Para tal arguição, analisar-se-á *As Quatro Estações*, a obra-prima de Vivaldi, a partir da plena interação com as paisagens sonoras e seus desdobramentos geográficos.

## **AS QUATRO ESTAÇÕES DE VIVALDI E AS PAISAGENS SONORAS**

A música barroca, iniciada pelo advento da ópera por Cláudio Monteverdi (1567-1643) com a peça *Orfeu* (1607) até a morte de Johann Sebastian Bach (1685-1750), é marcada por grandes avanços na estrutura musical. Neste período surgem, além da ópera, as suítes, as *cantatas* e os concertos, o baixo contínuo (servindo de coluna vertebral às composições), o virtuosismo e o contraponto (elemento fundamental na obra de Bach), para citar apenas algumas das inovações técnicas.

A ópera representou uma quebra na música sacra altamente intelectualizada, a qual desviava a atenção dos fieis às mensagens cantadas. Portanto, a ópera barroca simplificava a instrumentação complexa e priorizava letras carregadas de dramaticidade e de simbolismo religioso. Havia nela uma descrição dos afetos, sempre alternando entre o canto solo e os corais, mas pouca (ou quase nula) referência a uma possível geograficidade.

As missas de Bach, expoente máximo do estilo, sobretudo a *Missa em Si Menor* (1749), são carregadas de sentimentos que remetem à Transcendência. A *Paixão de Cristo Segundo São João* (1724), assim como a de *São Mateus* (1727),

remetem a eventos sagrados, descrevem a fé, momentos de suma importância à humanidade. Naquele *religare* musical a devoção ao Superior (eventos bíblicos ou míticos) e o afeto gerado estavam à frente de qualquer outro objetivo.

Entretanto, é a mais famosa obra do italiano Antonio Vivaldi (1678-1741), *As Quatro Estações* (1723), que marcou um novo paradigma musical, consolidando o *ritornello*<sup>4</sup>. Além deste artifício, cria seus concertos em cima de uma música programática, que tem por objetivo evocar ideias ou imagens extramusicais na mente do ouvinte, representando musicalmente uma cena, imagem ou estado de ânimo. Dessa forma, a música de Vivaldi tenta imitar a natureza e apreender os sons que compõem as suas paisagens. E isso tem como evidência-mor a estrutura da peça, composta por quatro concertos, cada uma com três movimentos, cada um representando, respectivamente, uma estação do ano: Primavera, Verão, Outono e Inverno.

Havia ali uma admiração inocente, senão ingênua, para com os elementos vivos e em constante movimento em torno do homem. A respiração da natureza como fonte de inspiração máxima ao artista, mas muito além de meras vibrações sonoras. Feld (2018, p. 235) explica que

As paisagens sonoras, tanto quanto as paisagens visuais, não são simplesmente exteriores físicos que rodeiam espacialmente a atividade humana, mas sim percebidas e interpretadas por atores humanos que nelas focam a atenção em busca de consolidar seu lugar no mundo e por meio dele. Paisagens sonoras são revestidas de significados por aqueles cujos corpos e vidas ressoam no tempo e no espaço social. Assim como as paisagens visuais, elas são fenômenos tanto psíquicos quanto físicos, construções tanto culturais quanto materiais (Casey, 1996).

Vivaldi compreendia o papel fundamental dos sons do exterior natural como atores simbólicos capazes de marcar o ser humano. E, justamente, por isso a sua obra-mestra é um convite à contemplação dessas paisagens sonoras. Os quatro concertos são acompanhados por quatro sonetos que dialogam constantemente com a instrumentação. Vivaldi cumpre seu objetivo de fecundar imagens e sentimentos afetivos e sensoriais na imaginação do ouvinte. Schafer (1997, p. 152), ao se referir a essa comunhão entre música e natureza,

---

<sup>4</sup> “[...] simplesmente um refrão, um tema principal que é exposto pela orquestra no início e no final do movimento, mas que retorna várias outras vezes em parte ou por completo, às vezes na tonalidade principal, às vezes numa tonalidade secundária” (CUETO JR., 2017c).

representada por compositores do século XVIII como Vivaldi, Haendel e Haydn, diz que “Suas paisagens são bem populosas, habitadas por pássaros, animais e pessoas do campo – pastores, camponeses, caçadores. Suas descrições são coloridas, exatas e benignas”. Ou seja, são obras em que a natureza aparece como grande provedora de um povo campesino de coração sincero, sempre com finais felizes.

Cueto Jr. (2017a, 2017b, 2017c, 2017d) atenta para as diversas sonoridades da natureza emuladas pelo compositor italiano. Sons característicos às respectivas estações, como os violinos que simulam o canto dos pássaros ao saudar a primavera (CUETO JR., 2017a) os trovões com sons graves, o latido do cachorro com notas soltas e curtas e o pastor que adormece em meio a violinos monótonos. Assim como o calor exaustivo do verão (CUETO JR., 2017b) representado pela lentidão, o canto do cuco por trás das notas agudas dos violinos e o da rolinha no violoncelo, o medo do camponês pela tormenta que se aproxima, o zumbido das moscas, os trovões e a tempestade de verão em andamento acelerado.

O pesquisador musical ainda explica que a colheita de outono (CUETO JR., 2017c) é representada por Vivaldi a partir de uma abertura alegre e uma caçada que evoca o espírito de coragem em meio, talvez, a uma expedição pela floresta até o abate do animal. Cueto Jr. (2017d) também aponta aos efeitos do inverno, o frio e o tremor através de notas repetidas. O horrível vento e o bater dos dentes pelos violinos, o barulho das gotas de chuva, o caminhar sobre o gelo com longas notas como uma patinação e o encontro dos ventos com um violino como na tormenta de verão - afinal os não são os solstícios as estações dos extremos?

Apesar de Salles referir-se aos elementos extramusicais no romantismo, veremos mais à frente como esse período revolucionou a construção das paisagens musicais, sua explicação sobre a relação música/imagem também é útil no contexto de *As Quatro Estações*. Ele afirma que

Para a música, a imagem aí funcionaria como trampolim de uma ideia qualquer, sendo colocada na linguagem da música sem que a linguagem do outro suporte prevaleça. Isso significa que não é intenção do compositor, quando busca inspiração numa imagem pictórica, tornar a música 'estática' tal qual o quadro, muito menos, ao inspirar-se numa obra literária,

sugerir sons próximos às palavras através de onomatopéias musicais. São gêneros que trabalham especificamente com a representação musical através da materialização de argumentos fora do suporte musical. (SALLES, 2002)

Assim como o uso da imaginação esteve sempre presente desde as pinturas renascentistas como fator que contribuía para elaboração de uma síntese da realidade, também está por toda obra de Vivaldi ao induzir imagens e sensações ao ouvinte. Logo, há no uso da imaginação uma geográficidade inerente, e Cosgrove a defende como fator fundamental para a transformação constante da realidade:

A imaginação não pertence apenas aos sentidos, que nos alinham à natureza, nem só ao intelecto, que nos separa dela. O trabalho da imaginação não é totalmente *reprodutivo* (isto é, determinado pelos dados sensoriais extraídos do mundo exterior, do qual ela depende), tampouco puramente produtivo (isto é, uma negação das imagens produzidas nesse mesmo mundo). A imaginação, ao contrário, desempenha um papel simbólico, capturando dados sensoriais sem reproduzi-los como imagens miméticas e “metamorfoseando-os” através de sua capacidade metafórica de gerar novos significados. (2000, p. 36).

Constata-se, portanto, que a imaginação foi peça fundamental às *Quatro Estações* na aproximação do artista e das paisagens sonoras. Ou seja, o pilar central da ode à natureza de Vivaldi é a inspiração na natureza e, como dito anteriormente, na música programática. Entretanto, é importante contrapor música programática e música absoluta, pois a segunda será peça-chave no romantismo alemão. Segundo Schafer

Na música absoluta, os compositores modelam paisagens sonoras ideais da mente. A música programática é imitativa do ambiente e, como o nome indica, pode ser parafraseada verbalmente no programa de concerto. A música absoluta é desvinculada do ambiente externo e suas mais altas formas (a sonata, o quarteto, a sinfonia) são concebidas para serem executadas a portas fechadas. Na verdade, elas parecem ganhar importância na razão direta do desencanto do homem com a paisagem sonora externa. A música muda-se para dentro das salas de concerto quando já não pode ser ouvida efetivamente do lado de fora. Ali, por detrás das paredes acolchoadas, a audição concentrada torna-se possível. Isso equivale a dizer que o quarteto de cordas e o pandemônio urbano são historicamente contemporâneos (1997, p. 151).



Foi durante o romantismo – e todo o radicalismo motriz - do século XIX que as paisagens musicais floresceram como objetivo e conceito urbanos em depreciação às paisagens sonoras lúdicas da vida campesina. Schafer afirma que

Somente nas paisagens da era romântica é que os compositores introduzem na cor da natureza sua própria personalidade ou estados de espírito. Os eventos naturais são, então, criados para sincronizar ou para competir ironicamente com os estados de espírito do artista (1997, p. 153).

É também neste período que houve uma definitiva aproximação entre pintura, música e literatura. No trecho a seguir, Salles argumenta como se deu esta relação:

Toda a geração romântica posterior a Beethoven, contemporânea de Berlioz, encontrou na música descritiva um fascinante e promissor estilo, que combinava inspiração de diversas fontes, como a literatura, poesia e pintura, com a imaterialidade sonora, abrindo novas possibilidades de expressão segundo padrões românticos. Grande parte dos compositores românticos tinha sólida formação artística e frequentemente dialogavam com outras artes. Berlioz mesmo tinha um grande talento literário, assim como Wagner e Schumann. Mendelssohn e Schoenberg, por sua vez, também pintavam. Schoenberg, inclusive, tinha uma opinião muito particular sobre a relação música/imagem (é bem conhecida sua relação de amizade com o pintor russo Wassily Kandinsky), partindo do princípio que a "música expressa a natureza inconsciente deste e de outros mundos" (Barford, 1983:26) (2002).

Assim, uma vez contextualizado as condições primordiais das paisagens musicais, será de grande valia compreender como as contribuições da literatura e da pintura daquele período foram essenciais no despertar de uma música atrelada à espacialidade geográfica. Ao mesmo tempo, segundo os racionalistas, a música perderia seu caráter de divertimento raso. Miranda (2001, p. 33 apud HIKIJI, 2006, p. 52) conta que

Nos séculos XVIII e XIX, a música instrumental era “vista como jogo de sensações agradáveis (Kant) ou como arabesco abstrato (Rousseau), muda à razão e sem conteúdo intelectual, moral ou educativo, só tinha poder sobre nossos sentidos. Em suma, uma arte asemântica”.

O radicalismo romântico alemão abalaria as concepções musicais e seguiria por um caminho sem retorno!

## **O ROMANTISMO E AS PAISAGENS MUSICAIS**

O protagonismo das pinturas renascentistas na formação das paisagens como categoria geográfica já foi discutido na introdução do trabalho, assim como a importância da imaginação como elemento fundamental – e de, certa forma, coesão geográfica – em *As Quatro Estações* de Vivaldi. Agora entender-se-á o papel da literatura na compreensão espacial e nos desdobramentos nas paisagens musicais do romantismo.

Os geógrafos enxergam a literatura como uma possibilidade de encontro do mundo objetivo (visto, sólido) e a subjetividade humana. Muitos extraem da literatura uma dialética, talvez um casamento quase perfeito, das experiências vividas no mundo exterior e o mundo imaginário do artista. Ao produzir uma linguagem sem as amarras científicas, uma obra literária (sobretudo no romance do séc. XIX) “[...] oferece o espetáculo da paisagem – e as impressões da alma diante dela – em toda a sua fresca presença” (BROSSEAU, 2007, p. 36). Lafaille (1988 apud BROSSEAU, 2007, p. 32) sintetiza esta relação ao afirmar que

Assim, paradoxalmente, a literatura será, ao mesmo tempo, uma ferramenta para melhor penetrar na realidade objetiva e um meio eficaz para compreender os recônditos da alma. [...] a literatura contribui, de um lado, para regenerar nosso conhecimento sobre as qualidades objetivas das paisagens e, de outro lado, para refinar nossa compreensão sobre as experiências subjetivas ligadas a essas mesmas paisagens. Em resumo, a força da literatura estaria em reunir a objetividade e a subjetividade, duas vertentes que mais se completam do que se afrontam.

O desenvolvimento de um romance realista (urbano por natureza) que fugisse do lugar mágico e das pinturas de paisagens concomitante ao *lied*, canção folclórica popular usada para expressar geralmente sentimentos românticos<sup>5</sup>, foi essencial na gênese das paisagens musicais como instrumento geográfico. Essa nova canção germânica tratava de um gênero menor e desprezioso que rivalizou com a ópera e o oratório barrocos e a sinfonia do período clássico (ROSEN, 2000). A principal inspiração ao *lied* se deu pelo florescimento da poesia lírica de paisagem, que elevou um estilo musical quase

---

<sup>5</sup> As obras introdutórias, por que não primordiais?, do estilo estão em Schubert, ambas inspiradas em Goethe: *Erlkönig* e *Gretchen am Spinnrade* (ROSEN, 2000, p. 188).

amador a veículo do sublime, a total impotência humana diante da fúria da natureza como manifestação da Transcendência. Feld fala sobre a dialética entre percepção sonora e a voz como ferramenta na construção de identidades:

Entre a audição e a voz existe uma relação de reciprocidade profunda; um diálogo incorporado entre a produção sonora e ressonâncias internas e externas construídas pela experiência histórica. O diálogo contínuo do eu consigo mesmo, do eu com o outro e sua influência recíproca por meio da ação e reação estão, portanto, constantemente presentes na percepção do som, absorvido e refletido, dado e recebido em trocas constantes. O caráter sonoro da audição e da voz forma um senso corporificado de presença e memória. Assim, a voz legitima identidades da mesma forma que as identidades legitimam vozes. A voz é evidência, incorporada como autoridade pela experiência, atuada interior e exteriormente como uma subjetividade tornada pública, espelhada na audição que torna o público subjetivo (2018, p. 236).

Havia o desejo de superar a poesia heroica pela poética de paisagem, assim como as estruturas extremamente rígidas das músicas barroca e clássica. Ao mesmo tempo, de forma harmônica, a pintura de paisagem ascendia em resposta à pintura mítica e religiosa, “A elevação de um gênero menor ao nível do sublime foi uma postura consciente e deliberada da pintura e da literatura” (ROSEN, 2000, p. 189). Era a elevação da paisagem humana “conhecida” e desprovida de elementos sobrenaturais ao mesmo patamar simbólico das obras bíblicas, não mais como mera arte decorativa. Segundo Rosen

O pintor de paisagens do final do século XVIII estava tentando derrubar a tradição clássica da paisagem heróica que dominou o século XVII francês, onde cada paisagem ilustrava um evento mítico, bíblico ou histórico, tal como Moisés Encontrado nos Juncos ou O Nascimento de Dionísio (2000, p. 197).

Naquele contexto de radicalismo do romantismo, com ambas, literatura e pintura, carregadas de símbolos humanos e com o nascimento de um estilo musical popular genuinamente alemão, houve um despertar geográfico a partir das descrições através da música. Salles ressalta que

Com as portas do romantismo abertas, foi possível, primeiramente a Hector Berlioz (1809-1869), criar um gênero puramente descritivo, chamado por ele, muito a propósito, de 'sinfonia descritiva', cujo primeiro exemplo é a Sinfonia Fantástica (1830) (2002).

O crítico de arte Schiller demonstra como a música era a única capaz de representar as *formas* de expressão dos sentimentos, uma vez que se trata, em instância última, de uma imitação da natureza humana. E, novamente, ressalta a importância da imaginação na interpretação da obra pelo ouvinte:

Para Schiller a música não é uma imitação dos conteúdos dos sentimentos, mas apenas de suas formas. Trata-se de uma tentativa de reconhecer a abstração musical e de transferi-la, então, à pintura de paisagem e poesia. Schiller está preocupado em deixar o conteúdo do sentimento ao encargo do ouvinte e removê-lo da obra musical propriamente dita, a fim de permitir que o poder de sua imaginação atue de maneira total (ROSEN, 2000, p.193).

Nesse sentido, Beethoven, compositor que melhor representa a transição do período clássico para o romantismo, criou paisagens que descreviam formas de sentimentos e, mais tarde, obras comprometidas com o retrato dos lugares conhecidos. A música, até então puramente subjetiva e ingênua como em Vivaldi, Haendel e Haydn, ganharia um caráter objetivo inerente ao espaço sólido e real. Essa passagem é explícita em sua sexta sinfonia, *Pastoral* (1808), em que descrevia alguns elementos da experiência rural, mas ainda bastante vinculados aos sentimentos idealizados. Salles explica que

O próprio Beethoven é um exemplo significativo desta passagem, uma vez que sua Sinfonia Pastoral é literalmente (segundo o próprio Beethoven), 'expressões e sentimentos da vida no campo'. E ela já beira a fina e tênue linha entre a descrição de sentimentos e a descrição de situações (2002).

Já em *Na die ferne Geliebte* (1816), dividida em seis ciclos, Beethoven compôs a sua primeira obra concebida como paisagem musical. A rápida comparação das partes instrumentais enriquece a análise da transformação da música do alemão. *Pastoral* tem momentos de violência, sobretudo na representação da tempestade, e de tranquilidade, no despertar no campo; *An die ferne Geliebte* é de uma leveza constante, talvez para não tirar o protagonismo da letra. E é, justamente, a partir de alguns trechos, escritos por Alois Jeitteles e traduzidos para o inglês por Lynn Thompson (1997), que é possível verificar essa transformação musical.

A começar pelo título, “*Para o amado distante*”<sup>6</sup>, que já faz referência espacial, a distância. No primeiro ciclo, “*Na colina eu sento, olhando*”<sup>7</sup>, alguns elementos naturais são apresentados ao ouvinte:

Na colina eu sento, olhando/ Na terra azul e nebulosa/ Para os pastos distantes/ Onde eu, amado, encontrei/ Longe estou, de você, se separou/ Nos separando são colina e vale/ Entre nós e nossa paz/ Nossa felicidade e nossa tristeza<sup>8</sup> (JEITTELES, 1997).

É o lugar comum do ecúmeno em vez de outrora descrições mágicas, por exemplo, dos Campos Elíseos. Já o segundo ciclo, “*Onde as montanhas são tão azuis*”<sup>9</sup>, novamente traz outros elementos passíveis de construção imagética:

Onde as montanhas são tão azuis/ Fora do cinza nebuloso/ Olhar para baixo/ Onde o sol morre/ Onde a nuvem circunda/ Eu gostaria de estar lá!/ Há o vale tranquilo/ Acalmados estão sofrendo e tristeza/ Onde na rocha/ Silenciosamente, a primula medita/ Sopra tão levemente o vento/ Eu gostaria de estar lá! (JEITTELES, 1997).

Há nos outros quatro ciclos – respectivamente, “*Véus claros nas alturas*”<sup>10</sup>, “*Essas nuvens nas alturas*”<sup>11</sup>, “*Maio retorna, o prado floresce*”<sup>12</sup> e “*Pegue, então, essas músicas*”<sup>13</sup> – outros testemunhos da materialidade e da natureza, mas citá-los todos é desnecessário (além de exaustivo). O rápido registro comprova que Beethoven e outros compositores do romantismo<sup>14</sup> enxergaram as paisagens musicais como um conceito concreto, pois

[...] como pudemos constatar em Schiller, a música é que inspirou o triunfo da pintura e poética de paisagem, ao demonstrar a possibilidade de se criar uma arte que obtém os maiores efeitos sem que, aparentemente, tenha de se referir a algo que não seja ela própria (ROSEN, 2000, p. 198).

---

<sup>6</sup> Tradução livre do original em inglês: “To the distant beloved”.

<sup>7</sup> Tradução livre do original em inglês: “On the hill sit I, peering”.

<sup>8</sup> Tradução livre do original em inglês: “On the hill sit I, peering/ Into the blue, hazy land/ Toward the far away pastures/ Where I you, beloved, found/ Far am I, from you, parted/ Separating us are hill and valley/ Between us and our peace/ Our happiness and our sorrow”.

<sup>9</sup> Tradução livre do original em inglês: “Where the mountains so blue”.

<sup>10</sup> Tradução livre do original em inglês: “Light veils in the Heights”.

<sup>11</sup> Tradução livre do original em inglês: “These clouds in the Heights”.

<sup>12</sup> Tradução livre do original em inglês: “May returns, the meadow blooms”.

<sup>13</sup> Tradução livre do original em inglês: “Take, then, these songs”.

<sup>14</sup> Winterreise (1828) de Schubert, Album d’um voyager (1835) de Liszt e em Liederkreis (1840) de Schumann (ROSEN, 2000, p. 198).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O trabalho demonstrou como a concepção de *paisagens musicais* carrega consigo uma história que remete o pesquisador à Renascença. A janela pictural capacitou os artistas a interpretar a realidade paisagística com mais detalhes. Paralelamente compositores se inspiravam nas paisagens sonoras, estas muito além de meros sons exteriores. Afinal, a arte não é linear! Esta respiração da natureza e seu respectivo movimento definiram identidades, estiveram presentes numa dialética entre o som que emana e o receptor que capta vibrações sonoras.

Vivaldi e a sua *As Quatro Estações*, e outros compositores como Haydn e Haendel, traziam todo o frescor de um mundo rural puro, uma natureza idealizada, fruto de uma música programática. Mas a chegada do século XIX colocou em xeque aquela música alegre e descompromissada com as contingências socioespaciais, a transição do período clássico para o romantismo trouxe o radicalismo como fator incontestado na criação musical.

A música programática passou a ser absoluta, fechada em salas de concerto, longe do ambiente natural, era o modo urbano ditando as novas regras espaciais, alterando a paisagem sonora. A aproximação da música e das artes visuais com a literatura abriu caminho para um novo gênero musical alemão, o *lied*, canção popular com predileção à poética de paisagem.

A canção se afastava, assim, de lugares míticos, de eventos religiosos, da natureza como grande fonte abundante em recursos, para letras sobre o lugar vivido, comum, humanizado, o imanente. E Beethoven, o inigualável compositor responsável pela transição do clássico para o romantismo, transmitiu aos ouvintes essa nova forma de associar o lugar banal à música.

Esta pesquisa teve na Geografia Cultural sua base metodológica, uma vez que as marcas espaciais, a grafia, são passíveis, também, de análise através de elementos não-sólidos. Este campo permite uma investigação a partir dos sentidos, no caso do presente trabalho, a audição, e dos sentimentos. Sentimentos, estes, tanto oriundos da interpretação do ambiente que envolve e dá sentido (existência) ao artista, como aqueles gerados a partir do estímulo sensorial que inspira a imaginação.

Ou seja, investigar uma sociedade a partir das ferramentas materiais utilizadas na transformação do espaço ou, seguindo a linha musical, no tipo de material utilizado na construção dos instrumentos utilizados em uma canção constitui apenas parte da missão geográfica. A música e as outras formas culturais, portanto, revelam-se fundamentais na compreensão da dialética entre o natural e o humano. Cada manifestação cultural revelará uma parcela da realidade, significados que um grupo de humanos dá a uma determinada área ou um lugar inscrito na história (COSGROVE e JACKSON, 2000, p. 16-17).

*As Quatro Estações* de Vivaldi vai além da simples influência e representação climáticas, vê-la sob esta ótica seria decepcionante. O desafio é, portanto, captar os sentimentos e assimilações gerados pelos quatro concertos a partir daquela paisagem sonora do século XVIII fundamental à energia criadora do compositor italiano. Afinal, mesmo as obras instrumentais têm muito a dizer, não são mudas!, porque trabalham, em última instância, com uma forma espacial inserida em um sistema imagético e imaginativo.

Da mesma forma, a análise das paisagens musicais do romantismo não é fechada em si, a música pela música trará resultados satisfatórios apenas ao historiador musical, se tanto. O ponto nevrálgico aqui defendido tem na análise multiescalar e transdisciplinar a superação dos limites pré-determinados da música, da literatura e da pintura. O resultado é o êxito na compreensão das motivações e dos produtos daquela geração genial de compositores que rompeu com estruturas rígidas que imperavam na música.

O radicalismo do romantismo humanizou as artes e trouxe o lugar vivido, comum, pelo ouvinte, por isso seu estudo também é de interesse social, no sentido mais largo possível. As inúmeras obras são provas inquestionáveis de que a música é mais do que a transcrição de notas e estímulo por elementos do cotidiano, é, sim, em sua essência, algo como o inconsciente coletivo registrado no ecúmeno e na história.

## REFERÊNCIAS

BESSE, M. **O Gosto do mundo** - exercícios de paisagem. Trad. Annie Cambe. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2014, p. 17.

BROSSEAU, M. Geografia e literatura. In: Rosendahl, Zeny; Corrêa, Roberto Lobato (org.). **Literatura, Música e Espaço**. Trad. Márcia Trigueiro. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007, p. 32, 36.

CARNEY, G. O. Música e lugar. In: Rosendahl, Zeny; Corrêa, Roberto Lobato (org.). **Literatura, Música e Espaço**. Trad. Márcia Trigueiro. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2007, p. 123-150.

CARNEY, G. O. **The Sounds of People and Places**. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc, 2003, p. 1.

CLAVAL, P. A paisagem dos Geógrafos. In: Rosendahl, Zeny; Corrêa, Roberto Lobato (org.). **Paisagens, Texto e Identidades**. Trad. Márcia Trigueiro. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004, p. 13-71.

COSGROVE, D. The morphological eye. In: **Geography and Vision: seeing, imagining and representing the world**. Londres: IBTauris, 2008, p. 121-134.

COSGROVE, D. Geografia cultural e imaginação. In: Rosendahl, Zeny; Corrêa, Roberto Lobato (org.). **Geografia Cultural: um século (2)**. Trad. Tania Shepherd. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000, p. 33-60.

COSGROVE, D.; JACKSON, P. Novos rumos da Geografia Cultural. In: Rosendahl, Zeny & Corrêa, Roberto Lobato (org.). **Geografia Cultural: um século (2)**. Trad. Tania Shepherd. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2000, p. 135-142.

CUETO JR., A. **Vivaldi: Primavera**. Não paginado. Disponível em <http://euterpe.blog.br/vivaldi-a-primavera/>, Brasil, 2017a. Acesso em: 1 jun. 2020.

CUETO JR., A. **Vivaldi: Verão**. Não paginado. Disponível em <http://euterpe.blog.br/vivaldi-o-verao/>. Brasil, 2017b. Acesso em: 1 jun. 2020.

CUETO JR., A. **Vivaldi: Outono**. Não paginado. Disponível em <http://euterpe.blog.br/vivaldi-o-outono/>. Brasil, 2017c. Acesso em: 1 jun. 2020.

CUETO JR., A. **Vivaldi: Inverno**. Não paginado. Disponível em <http://euterpe.blog.br/vivaldi-o-inverno/>. Brasil, 2017d. Acesso em: 1 jun. 2020.

FELD, S. Uma acustemologia da floresta tropical. Trad. Vítor Vieira Machado. In: **Ilha – Revista de Antropologia** (UFSC), V. 20 N. 1, 2018. p. 229-252.

HIKIJ, R. S. **A Música e o Risco**. São Paulo: EdUSP/Fapesp, 2006, p. 49, 52, 61.

JEITTELES, A. **An die ferne Geliebte**. Trad. Lynn Thompson, 1997. Não paginado. Disponível em: [https://www.lieder.net/lieder/assemble\\_translations.html?LanguageId=7&SongCycleId=128&ContribId=251](https://www.lieder.net/lieder/assemble_translations.html?LanguageId=7&SongCycleId=128&ContribId=251). Acesso em: 1 jun. 2020.



ROSEN, C. **A Geração Romântica**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EdUSP, 2000, p. 188, 189, 193, 197, 198.

SALLES, F. **Imagens musicais ou música visual** - Um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseado no filme 'Fantasia' (1940) de Walt Disney. Dissertação de mestrado, 2002. Não paginado. Disponível em <http://www.mnemocine.com.br/filipe/tesemestrado/index.htm>. Acesso em: 1 jun. 2020.

SCHAFFER, R. M. **A Afinação do Mundo**. Trad. Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora Unesp, 1997, p. 152.

Recebido em 20 de Julho de 2021  
Aceito em 27 de Setembro de 2021