HEITOR VILLA-LOBOS E O USO DA REPRESENTAÇÃO SIMBÓLICA DA DIVERSIDADE TERRITORIAL BRASILEIRA NA MÚSICA ERUDITA

Fernando Lucci Resende de Souza[1]
Cláudio Francisco Severino

RESUMO

Este trabalho pretende-se uma análise geográfico-cultural de obras musicais de Heitor Villa-Lobos, particularmente das composições "Bachianas Brasileiras" e "Cirandas", onde evidencia-se o uso de representações simbólicas da diversidade territorial brasileira, incorporando nas composições elementos de diversas regiões do país. Pressupomos as manifestações culturais e artísticas como elementos importantes para a análise geográfica por seu potencial indicativo da vida sócio-cultural e do meio vivenciado por seus produtores. Percebemos as obras de Heitor Villa-Lobos em questão como uma autentica representação do território brasileiro, de grande significado cultural e geopolítico, onde são expressas, através de nuancias melódicas e ritmicas, apreendidas em músicas típicas colhidas pelo compositor em suas viagens pelo país, elementos da vivência dos povos em suas regiões. Produziu-se assim, um verdadeiro mosaico cultural do Brasil ou multiplos cenários musicais.

INTRODUÇÃO

Pautar uma reflexão geográfica sobre música ainda causa espanto. Em se tratando, como no nosso caso, da música propriamente dita (melodia, harmonia, ritmo) e não somente da letra da música, o espanto é ainda maior. Outros agravantes são o período da composição e o seu estilo (erudito). Consideramos que as demonstrações de espanto e desconfiança dos geógrafos diante de temas subjetivos, artísticos e históricos devem ser objeto de reflexão para superarmos certas interdições temáticas e avançarmos na compreensão dos processos socioespaciais em seus múltiplos aspectos.

Notáveis avanços têm sido conquistados pela Geografia brasileira. Esta tem sido caracterizada como um campo disciplinar em constante movimento, sobretudo a partir da emergência (ou visibilização) dos movimentos radicais no 2º Encontro Nacional de Geógrafos, realizado pela Associação Brasileira de Geografia na cidade de Fortaleza, em 1978. As aventuras e desventuras da "Geografia Crítica" ali nascidas já foram objeto de inúmeras narrativas, nas quais podemos ver a predominância de uma ênfase comemorativa

[1] Universidade Federal de Viçosa

da superação do "atraso", da "tradição" e do "conservadorismo"[2]. Tal movimento reproduziu a estrutura da modernidade (GOMES, 1996) e a estratégia da ruptura, da negação da "tradição", à qual são atribuídos sentidos pejorativos.

Cabe lembrarmos que no período seminal desta renovação crítica, situada por Moreira (2000) entre os momentos finais da década de 1960 e as prévias do Encontro de Fortaleza, a referência teórica-metodológica dos geógrafos que viriam a se engajar no movimento renovador eram obras como as de Pierre George (1968) e Yves Lacoste (1968; 1969). Destes autores, os renovadores herdaram um apego ao empírico, ao material-concreto nos estudos do "arranjo espacial" e da "organização do espaço pelo homem". Mais tarde, com a publicação das explosivas obras de Lacoste "A Geografia" (1974) e "A Geografia serve antes de mais nada para fazer a guerra" (1977), a rejeição à "Geografia tradicional" e a busca de uma "Geografia nova", crítica, de inspiração marxista se intensificou e se expandiu. O Encontro de Fortaleza e a publicação de "Por uma Geografia nova", de Milton Santos (1978), demonstraram o alto grau de mobilização dos rebeldes e o grau de sistematização das idéias na construção de uma nova teoria do espaço.

Essa "Geografia crítica", contribuiu para um maior envolvimento da Geografia com os grandes temas debatidos na sociedade: democracia, justiça social, questão agrária, questão urbana, imperialismo, questão ambiental, etc. Contribuiu também, como sugere Haesbaert (1990), para uma redução do distanciamento da Geografia brasileira com as bases filosóficas norteadoras do processo de elaboração do conhecimento. Porém, a "Geografia crítica" apresentou significativos problemas, amplamente criticados. São significativas as denuncias como aquela feita por Ruy Moreira, um de seus protagonistas de grande destaque, que aponta: uma confusão entre a reflexão epistêmica e a ação política imediata; um viés economicista de um "marxismo vazio de reflexão ontológica" que faz com que o "espaço apareça com a cara do capital e não do homem que o cria" (MOREIRA,2000). Críticos da "Geografia crítica", como Vesentini (1984), Haesbaert (1987) e Souza (1988), denunciaram sua abordagem materialista e objetivista, reivindicando e, de certa forma iniciando, uma discussão filosófica sobre a crise do pensamento geográfico e da modernidade (HAESBAERT, 1990).

Assim, gestava-se um movimento de renovação da "Geografia crítica", inpirado no grande debate intelectual do final do século XX: modernidade *versus* pós-modernidade. Na últimas décadas do século XX destacava-se nos debates intelectuais uma "ideologia do fim". Debatia-se o "fim do Estado", o "fim do socialismo" (generalizado como "fim das ideologias" e "morte do marxismo"), e até mesmo o "fim da história". Enfim, como estes são elementos

geolucci@yahoo.com

[2] Há uma extensa produção bibliográfica dedicada ao tema. Nela, destacamos Silva (1983), Moreira (1979, 2000), Gonçalvez (1978), Monteiro (1988) e Vesentini (1984).

considerados próprios da Modernidade, falava-se então do "fim da Modernidade" e do surgimento de uma pós-modernidade.

Tamanha insistência no "fim", por mais equivocada que seja, pode ser vista como indicativa de uma sociedade e uma intelectualidade cansadas da modernidade sombria e trágica, marcada por grandes guerras de extermínio em massa, fome e miséria generalizadas, degradação ambiental em escala planetária, profundas crises políticas e éticas, etc. No entanto, a idealização de uma ruptura com essa modernidade não corresponde à sua real superação (SEVERINO, 2003). As "conseqüências da modernidade" (GIDDENS, 1981), patologias sociais, nos rodeiam. Nossas vidas estão marcadas por elas e não dá para tentar fugir para um futuro onde elas não mais ocorram.

Na escala internacional, um mal-estar dos geógrafos em relação ao cientificismo racionalista moderno já se manifestava desde a emergência da "Geografia comportamental" norte-americana em contraposição à exaltação das abordagens neo-positivistas e da proliferação de tentativas de explicação científica dos processos socioespaciais baseadas em modelos, geralmente inspirados nas "ciências naturais". Fora da Geografia, esta questâo já era debatida por movimentos intelectuais de valorização dos processos de consciência e da experiência pessoal como alternativa às abstrações do cientifismo positivista e inspirados na fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938) e Max Scheller (1874-1928), essa recuperação da experiência pessoal em analises sociais, iniciada pela Psicologia com escola da *Gestalt* e na Sociologia com os estudos intuitivos da realidade social e do mundo vivido do homem, o mundo da experiência imediata, foi ampliada no pós-2ª Guerra Mundial pelo movimento existencialista, com a inclusão de um interesse pela "natureza e o sentido da existência humana e pelo modo de ser do homem no mundo" (CAPEL, 1981: 421). Inspirados em filósofos como Martin Heidegger (1889-1978), Karl Jaspers (1883-1969), Jean-Paul Sartre (1905-1980) e Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), os movimentos fenomelógicos e existencialistas se opuseram às atitudes científicistas preocupadas em definir regularidades na conduta humana e destacaram a liberdade de decisão do homem, logo, se opondo também às explicações causais que definem leis para o comportamento humano. A preocupação com a existência humana implicava em uma valorização da temporalidade e da historicidade e na opção por um enfoque direto, vivencial, não-abstrato, com a observação participante do investigador para entender a vida cotidiana.

Mas, a valorização do comportamento humano feita por geógrafos simpatizantes das abordagens neo-positivistas era bem menos radical. Para Johnston (1986), a "Geografia comportamental" norte-americana respondia aos ataques externos e à desilusão dos geógrafos com os modelos gerais e as teorias geográficas que estabeleciam modelos normativos da localização espacial das atividades humana baseados em certos axiomas sobre o comportamento humano pressupondo um h*omo economicus* com uma racionalidade

econômica baseada na maximização das vantagens. Tal desilução, levaria a uma abordagem do comportamento de base investigativa-indutiva que, inpirada na obra de Herbert Simon (1957) sobre a diversidade de motivações influenciadoras nas decisões econômicas e da precariedade das informações possuídas pelos agentes econômicos, apontava limitações nas teorias geográficas baseadas na idéia de *homo ecomicus* com comportamento racional em busca de vantagens máximas. Para Capel (1981), as idéias de Simon são aplicadas na Geografia, pioneiramente, por Julian Wolpert, em seus estudos sobre os fatores de comportamento na decisão para emigrar, onde os fluxos migratórios são vistos como resultado de um processo de decisão dos migrantes fundamentado na percepção das utilidades do lugar de destino comparadas às utilidades percebidas no domicilio de origem. Johnston (1986), aponta as pesquisas sobre as respostas humanas aos riscos ambientais (enchentes) dirigidas por Gilbert White na Universidade de Chicago nos últimos anos da década de 1950 como pioneiras tentativas de analises geográficas do comportamento em uma perspectiva indutiva. É o caso dos estudos de Roder 91961) sobre as atitudes de moradores de áreas inundáveis em relação a probalidade de futuras cheias, onde concluía-se que o "perigo de enchente é apenas uma das variáveis que afetam as escolhas do habitante da planície de inundação e muitas outras considerações atuam para desencorajar um residente a deixar a planície de inundação, mesmo quando ele tem consciência exata do risco de permanecer" (RODER apud JOHNSTON, 1986:177). De forma semelhante, Kates (1962) desenvolveu um esquema para explicação dos comportamentos de moradores de planícies de inundações, baseado nos seguintes pressupostos:

a) os homens são racionais quando tomam decisões, mas essa racionalidade é limitada, pois está relacionada à forma como o meio é percebido;

b) os homens fazem escolhas baseadas em pouca ou nenhuma reflexão prévia, que podem se tornar habituais;

c) as escolhas são feitas com base no conhecimento, geralmente com poucas informações, e, dispondo de informações, elas dependem da capacidade de assimilação e uso desenvolvida pelos homens.

d) a informação é avaliada de acordo com critérios predeterminados.

Assim, Kates entendia as escolhas das pessoas em viver em áreas de riscos como decorrentes do tratamento dado por eles às informações baseado em seus conhecimentos e experiências. Para Johnston (1986), este tipo de estudo teve pequeno impacto na "ação geográfica mais ampla" possivelmente por situarem nas "margens fronteiriças" da Geografia humana e da Geografia Física. Sendo assim, aquelas idéias de Simon sobre a racionalidade limitada permaneceriam pouco conhecidas até serem divulgadas pelos trabalhos

desenvolvidos na Universiade de Wisconsin por J. Wolpert sobre os processos de decisão em um contexto espacial, anunciando-se assim o desenvolvimento de uma "Geografia Comportamental" preocupada em construir uma teoria geográfica onde o comportamento humano é considerado a partir de mecanismos sociais e psicológicos relacionados ao espaço.

Como vimos, um ponto de partida da preocupação com o comportamento nas análises geográficas foi uma busca de respostas mais satisfatórias às interrogações levantadas por estudos baseados em modelos e teorias espaciais. Assim, a "Geografia Comportamental" serviu para o movimento neo-positivista (ao qual manteve-se ligada) ampliar as observações do "mundo real" e as bases para as teorizações. Para Capel (1981), foi através desta descoberta da dimensão pessoal e subjetiva que a "Geografia Quantitativa" começou a ser "sovacada" em seus próprios fundamentos a partir do interior da própria corrente neo-positivista.

De certa forma, um preâmbulo de abordagem de fato alternativa ao positivismo já se anunciava na Geografia pelo menos desde a proposta de Wrigth (1947) de uma *Geosofia*: o estudo do conhecimento geográfico de "todas as camadas do povo" (agricultores, pescadores, poetas, novelistas, pintores) a partir de concepções subjetivas. Esta *Geosofia*, apresentou uma alternativa à pretensão dos geógrafos positivistas de serem detentores do saber legítimo pois, concebia o conhecimento geográfico como "universal entre os homens" que "não é, em nenhum sentido, um monopólio dos geógrafos" e como elemento básico de "quase toda atividade importante em que o homem se engaja, desde o trabalho com a enxada no campo, até o ato de escrever um livro, ou de dirigir uma empresa, até o de difundir a boa nova, ou o de manter uma guerra". Todas essa gama de atividades "é afetada pelo conhecimento geográfico à sua disposição" (idem: 13-14).

Esta magistral concepção de Geografia ficaria um tanto esquecida, eclipsada pelo neo-positivismo, até ser retomada por Lowenthal em seu estudo, de 1961, sobre a aquisição, transmissão, alteração e integração do pensamento geográfico, científico ou não, em sistemas conceituais. Para Lowenthal, cada cultura possui estereotipos compartilhados, geralmente refletidos na linguagem, que servem de referência para a criação de ambientes pelas pessoas:

"A superfície da terra é modelada, para cada pessoa, pela refração através de lentes culturais e pessoais de costumes e fantasia. Todos somos artistas e arquitetos da paisagem, criando ordem e organizando o espaço, o tempo e a causalidade de acordo com nossas interpretações e predileções" (LOWENTHAL, 1981).

Outro preâmbulo da ruptura com o positivismo em Geografia, pode ser visto na concepção de ambiente como "forma, coesão e significado adicionados pelo ato de

percepção humana" de Kirk (1963). Apesar de seu conteúdo, as obras de Wright, Lowenthal e Kirk, pouco influenciaram a "Geografia Comportamental". Johnston (1986) explica essa pequena influencia com sua idéia de "escolas invisíveis": grupos de estudiosos trabalhando sobre os mesmo tópicos e cada um referindo-se às publicações dos outros integrantes de sua "escola', negligenciando outros autores. Como Wright, Lowenthal e Kirk não eram de nenhuma escola importante foram pouco citados. Mesmo com esse distanciamento, pelo menos em termos de citações e explicitação nas referências bibliograficas, da escola comportamental em relação à autores claramente opostos ao neo-positivismo, apresentado por Johnston e, apesar de situar as Geografia do comportamento e da percepção no "seio da Geografia Quantitativa", Capel compreende o surgimento da Geografia Humanista como um "desenvolvimento lógico do descobrimento em Geografia da dimensâo subjetiva e da experiência pessoal, realizado pela Geografia da percepção e do comportamento" (CAPEL, 1981: 443). Uma vez tomado o caminho de entendimento da conduta espacial ou geográfica dos homens a partir do conhecimento das visões pessoais, da mente humana, o retorno seria impossível e os modelos abstratos entrariam em crise. Tal destaque conquistado pelos criticos do neo-positivismo para o reconhecimento de elementos subjetivos do mundo vivido ampliou o caminho para a fenomenologia, o existencialismo e a hermenêutica, legitimando-os na reflexão geográfica (idem, 444).

Neste trabalho temos como finalidade abordar e traçar uma análise geográfico-cultural de obras musicais e Heitor Villa-Lobos, particularmente das composições "Bachianas Brasileiras" e "Cirandas", onde evidencia-se o uso de representações simbólicas da diversidade territorial brasileira, incorporando nas composições elementos de diversas regiões do país.

Tal interesse de Villa-Lobos em retratar em suas obras todo o imaginário cultural brasileiro estava ligado a uma idéia de rompimento das influências que a música estrangeira propagava, com o objetivo de construir uma música autenticamente brasileira, utilizando para isto das mais profundas raízes musicais que existiam no Brasil, e estando ligado também às experiências muito fortes que Villa-Lobos tivera na infância e na adolescência com várias destas manifestações culturais.

Villa-Lobos abre com isso a possibilidade de se estudar musicalmente como a questão da identidade cultural brasileira começou a se estruturar e mais tardiamente como a mesma é utilizada para legitimar alguma medida implantada por determinado poder autoritário. (SOUZA e SEVERINO, 2003)

A obra de Villa-Lobos pode ser dividida, conforme classificação do próprio compositor, em cinco grupamentos observando para isso o grau de interferência folclórica que as obras expõem.

A classificação de tais agrupamentos ficou da seguinte ordem: Primeiro Agrupamento: Obras com interferências folclóricas indiretas; Segundo Agrupamento: Obras com algumas interferências folclóricas diretas; Terceiro Agrupamento: Obras com transfiguradas influências folclóricas; Quarto Agrupamento: Obras com transfiguradas influências folclóricas impregnadas do ambiente musical de J.S.Bach; Quinto Agrupamento: Obras em pleno domínio do universalismo.

Haja vista a importância da influência folclórica na obra de Villa-Lobos, que transparece boa parte da vivência dos grupamentos humanos estudados por ele nas suas longas viagens pelo interior do Brasil e que para tais grupamentos o folclore é visto como uma forma de se afirmar como um grupo que pratica dos mesmos hábitos, aceitam os mesmos códigos e interpretam o espaço a sua volta de maneiras semelhantes, o estudo deste trabalho se focaliza sobre a análise de obras do Segundo Agrupamento e obras do Quarto Agrupamento, onde foram selecionadas respectivamente “As Cirandas” de 1926 e as “Bachianas Brasileiras” do período de 1930 a 1945.

A relevância de se estudar tais conjuntos de obras justifica-se pelas singularidades que tais obras apresentam, mostrando em um único conjunto, elementos tão pitorescos e variados, como se observássemos a riqueza cultural do Brasil em uma viagem semelhante a que Villa-Lobos fez em sua época, sendo assim cada um dos dois conjuntos de obras selecionados, proporcionam a possibilidade de se identificar elementos da riqueza cultural e diversidade do Brasil, o que também conduz com isso a um estudo em duas escalas de análise da riqueza cultural que Villa-Lobos se via imerso naquela época. Nas “Cirandas” num plano mais pontual e nas “Bachianas Brasileiras” num plano mais abrangente, que cobria boa parte dos estudos que Villa-Lobos fez em suas viagens ao interior do Brasil.

Na obra “Cirandas”, peça muito pianística, observa-se uma extrema riqueza e autenticidade em timbres, fato este talvez observado por Villa-Lobos e o que acabou o levando a musicalizar tais obras, e criar uma ambientação sonora bem peculiar nestas peças, que para ele seria uma das essências da música do Brasil.

Já na obra “Bachianas Brasileiras” observa-se nos vários temas das nove “Bachianas” expressões muito fortes do cotidiano das áreas estudadas por Villa-Lobos, como por exemplo nas “Bachianas Brasileiras Nº2” em seu prelúdio onde temos o retrato do capadócio que se apresenta gingando em um sinuoso bailado, na ária da mesma “Bachiana” abservamos o ambiente sonoro das Macumbas e dos Candomblés. Em uma outra ária a da “Bachianas Brasileiras Nº5” observa-se a introdução em dois compassos quinários em *Pizzicatto,*que define o ambiente de ponteios dos violões seresteiros, onde mais adiante teremos outra melodia no estilo das velhas modinhas de salão. Nas “Bachianas Brasileiras

Nº7" pode-se observar em sua Tocata uma execução do tema central à maneira de uma catira batida, dança canção do Brasil central.

Todas características estas, que expressam a espontânea afinidade do ambiente harmônico, contrapontístico e melódico, como uma das principais modalidades da música folclórica, dentre outras regiões, do nordeste do Brasil.

Assim sendo o estudo dos dois conjuntos de obras de Heitor Villa-Lobos selecionados para o trabalho justifica-se pela importância de se compreender como manifestações regionais, populares e da vivência de pequenos grupamentos humanos tem uma importância tão relevante no firmamento do processo de estruturação identitária da música e da identidade brasileira e mais posteriormente na estruturação da brasilidade de uma nação.

Para conseguir chegar a tal objetivo procurou-se utilizar como referenciais teóricos e metodológicos, um diálogo entre a Geografia Cultural a Antropologia e a Sociologia, pressupondo assim, as manifestações culturais e artísticas como um caminho para a compreensão do espaço.

Como procedimentos metodológicos utilizou-se de pesquisas históricas e bibliográficas bem como estudos de algumas obras, relativas às "Bachianas Brasileiras" e às "Cirandas".

Ao utilizar manifestações musicais como caminho para a compreensão do espaço levou-se em consideração que "os sons são condicionados por seus contextos sociais e por isso são marcados por eles. Neste sentido, podemos considerar os sons como um meio de representação" (BAUER,2002).

A música assim pode ser considerada como um dos "Indicadores Culturais" , pois será ela uma das formas que os grupamentos humanos utilizarão para externar simbolicamente sua leitura ou interpretação do meio em que vivem.

Segundo Bauer, 2002, os "Indicadores Culturais" mensuram elementos da vida cultural que refletem nossos valores e nosso mundo vivencial; eles mudam lentamente através de longos períodos e estão sujeitos apenas até certo ponto à manipulação social".

Assim, a música torna-se um interessante instrumento de análise do cotidiano social em um determinado grupamento, uma vez que segundo Lomax (1959; 1968; 1970) *apud* Bauer 2002 " ... o canto folclórico tradicional é transmitido oralmente, sem notação formal é desempenhado por músicos não-profissionais e está associado a eventos sociais específicos, tais como o trabalho, cerimônias religiosas, educação infantil, ou protestos sociais".

A associação destes eventos culturais, que buscam através de elementos simbólicos como a música ou uma sonoridade específica de determinado evento, a afirmação de uma identidade e um grupo que possua os mesmos interesses, acaba que por gerar territorialidades específicas e fluidas.

Onde as mesmas existam somente naqueles momentos de manifestação, mas como são fluídas, como o caso a música no momento a sua execução, percebe-se todo o sentido territorializante daquela manifestação popular. Como coloca Bauer 2002 "... a tradição oral do canto popular está entretecia com o contexto local e toma a sua forma, energia e valorização a partir da situação onde nasce, e desse modo reflete essas condições de maneira muito próximas. Conto popular autêntico é um índice, um signo que toma seu sentido e uma correlação com suas condições de produção".

Assim a Geografia possui na música um importante e útil indicador territorial, onde através dela seria possível identificar elementos simbólicos provenientes de uma determinada localidade ou mesmo e um determinado evento social como festas típicas, cerimônias religiosas ou outro evento qualquer nestes moldes.

Valorizando-se nas análises destas características regionais a fenomenologia, a paisagem e a subjetividade as quais conduzirão a um novo modo de estruturação da paisagem.

Paisagens estas que devem ser entendidas não através e uma leitura materialista e estática de uma feição de um lugar, mas como sendo algo gerador de referencias históricas, simbologias e identidades de um grupo. Sendo que assim, a paisagem aqui é entendida como algo que, "contém um significado simbólico, porque é produto da apropriação e transformação da natureza", na qual foi impressa, através de uma linguagem, [que neste caso pode ser entendido como as festas típicas, a culinária, a religião, a música, etc] os símbolos, os traços culturais do grupo. COSGROVE *apud* CORREA, 1997.

Neste sentido o conceito de paisagem é revalorizado, frente às interpretações mais tradicionais, onde se percebe agora "...um modo especial de compor, estruturar e dar significado a um mundo externo, cuja a história tem que ser entendida em relação à apropriação material da terra." (COSGROVE e JACKSON, 2003).

Desta forma começa-se a entrar em uma nova instância de análise do espaço socialmente construído, não se restringindo apenas aos aspectos visíveis de um determinado grupamento e valorizando-se desta forma a produção e as qualidades simbólicas da paisagem "... que produzem e sustentam seu significado social..." (GOSGROVE e JACKSON, 2003).

Com esta valorização da paisagem, abre-se uma nova perspectiva para a análise geográfica da cultura, onde outros meios podem ser utilizados para a sua interpretação como a pintura, a música, a escrita, as imagens gravadas em filmes, etc são meios pelos quais pode-se identificar os significados que os grupamentos humanos atribuem às áreas e aos lugares.

Assim, a valorização de uma interpretação da configuração dos símbolos e signos conduz a mecanismos de análise da realidade que se ligam mais à interpretação de certos fenômenos da realidade do que meras análises descritivas da morfologia de certas áreas.

Sobre esta perspectiva a análise geográfica da paisagem torna-se uma interpretação da realidade, como se a paisagem fosse um texto que devesse ser entendido e não apenas lido.

Foi o que fez Villa-Lobos em suas viagens, não se preocupou em apenas transpor a sonoridade das manifestações observadas para o ambiente erudito mas preocupou-se em valorizar tais características não como sendo específicas de uma região mas sim como símbolo ou referencia de um país, fazendo uma interpretação do que ouvia ou sentia.

Ao focalizar a produção musical de Villa-Lobos nestes dois grupos “Cirandas” e nas “Bachianas Brasileiras” procurou-se evidenciar na análise principal das obras a valorização “... que o compositor carioca deu ao ritmo em todos os seus aspectos...” (MARIZ, 1981).

Assim, Villa-Lobos torna-se um compositor singular, uma vez que busca ritmar e converter elementos populares como contos, lendas, mitos, tradições, brincadeiras, “lugares comuns” em obras musicais que buscam uma definição de uma identidade da música brasileira e mesmo das culturas do Brasil.

Para tanto Villa-Lobos executa inúmeras viagens pelo interior das regiões do Brasil a fim de estudar e levantar as singularidades que ali existem. Sendo através destes momentos que o compositor observa um estreitamento entre as características sonoras da cultura popular das regiões visitadas com as características sonoras da música do compositor alemão J. S. Bach.

Ao observar tal semelhança, Villa-Lobos começa a dar os primeiros passos para a estruturação da obra “As Bachianas Brasileiras” onde a mesma “... representa [uma] valiosa experiência de justaposição de certos ambientes harmônicos, contrapontísticos de algumas regiões do Brasil ao estilo de Bach.” (MARIZ, 1981).

A compreensão do papel da música de Heitor Villa-Lobos com o intuito de buscar uma identidade brasileira, tanto para a própria música brasileira quanto para a população

requer uma reflexão sobre a diversidade geográfica do Brasil. È necessário, portanto, pensarmos nas origens possíveis de um número expressivo de características regionais.

Como observam Souza e Severino (2004) a região, um dos conceitos-chave da Geografia, teve uma trajetória bastante controvertida na história do pensamento geográfico moderno. Sua centralidade na Geografia foi defendida de forma explicita por Paul Vidal de La Blache, Carl O. Sauer e Richard Hartshorne e em outro extremo, radicalmente questionada por autores como Shaifer, Lacoste (1988) e Moreira (1997).

Haesbaert (1999) identifica na leitura dos clássicos da Geografia Regional a presença de pelo menos três aspectos distintos: 1) A Região como "algo vivo"; como "identidade" ou mesmo uma "personalidade geográfica", como concebia La Blache; 2) A Região como uma "construção intelectual" cuja delimitação varia de acordo com o objetivo do pesquisador/observador como a concebe Hartshorne; e 3) A Região como "paisagem individual" percebida pela "morfologia da paisagem "através de uma Geografia Regional que privilegia a ordenação de paisagens culturais, como concebia Sauer.

Apesar das diferenças entre estes "pais" da Região eles contribuíram para consolidar uma Geografia Regional que buscava explicar a produção da diversidade geográfica.

Em resumo, as divergências entre os clássicos da Geografia Regional sobre o conceito de região consistem no seu entendimento "como instrumento teórico, recurso analítico a priori para compreender o real" tal qual proposto por Hartshorne, como algo que se confunde com a realidade especificamente existente, como proposto por La Blache.

Ou seja, trata-se de conflito entre uma concepção "idealista" e "materialista" (HAESBAERT, 2002: 135).

Haesbaert apresenta uma interessante alternativa para esse conflito, considerando o conceito como "produto do jogo entre "realidades" e representação, uma indissociável da outra, sendo criado para decifrar o real e ao mesmo tempo tendo o poder de se opor sobre esta realidade (produzindo outras), (Ibidem).

Dessa forma, podemos, aproveitar a sugestão de Hettner, e interpretar a diversidade geográfica interpretada por Villa-Lobos como resultado das restrições de ordem programática enfrentadas por vários grupos que as utilizam para interpretar diferentemente os espaços em que vivem, materializando neles suas múltiplas linguagens e concepções de mundo. Neste sentido existiriam inúmeras regiões diferentes devido à existência de inúmeras formas de identidade/identificação dos grupamentos humanos com o meio. Ao percorrer o Brasil, Heitor Villa-Lobos defronta-se com uma diversidade regional decorrente de processos como estes.

Pertencer a um grupo social implica, basicamente, em compartilhar um modo específico de comportar-se em relação aos outros homens e à natureza. Como forma de expressar a relação homem-meio, e uma forma também de se diferenciar, os grupamentos sociais utilizam-se para isso de signos, que terão uma significância própria para o grupamento, uma vez que os mesmos foram resultados da vivência daquele grupamento nos seus espaços.

Ao defrontar-se com tamanha diversidade regional, Villa-Lobos não assume o papel de um simples compilador. Ele interage com essa diversidade. Ele interpreta, significa e traduz em uma melodia própria para apresentá-la como símbolo de uma brasilidade.

Esta busca de uma música nacional estava ligada a uma idéia de "independência" das várias influencias das culturas imigrantes como a africana e a européia, onde observa-se na musica nacional, através de, processos "... de formação e transformação de elementos musicais e literários das canções portuguesas. Trocam-se textos e melodias, juntam-se vários textos ou várias melodias; os textos se fracionam e as melodias também, inventam-se melodias novas para textos tradicionais." (OLIVEIRA, 1997).

Adequam-se melodias e textos estrangeiros as realidades e vivências regionais, transformando as obras estrangeiras em obras nacionais, uma vez que retratam a realidade local de um grupo o qual se apropria de uma simbologia estrangeira e a substitui por uma leitura carregada de significados e simbologias regionais convertendo aquela obra, sem significados e referência para aquele grupamento, em uma obra que passa a retratar a vivência daquele grupamento naquela região, mas também que não pode ser definida como autenticamente daquele povo.

Pode-se exemplificar tal situação ao se analisar a dança "Pezinho" de origem portuguesa encontrada como cantiga de roda no Brasil. Nesta obra observa-se a preservação da linha melódica da canção portuguesa mas com variações rítmicas, melódicas e poéticas feitas pelas crianças do novo local. (OLIVEIRA, 1997).

Neste sentido, observa-se a presença marcante de influências européias, principalmente portuguesas, em cantigas infantis populares no Brasil (OLIVEIRA, 1997). Que como exposto acima apresentam a preservação da linha melódica mas também observa-se variações rítmicas e poéticas elaboradas no novo local.

Neste sentido percebe-se uma busca de Villa-Lobos em suas 16 Cirandas em reinterpretar tais peças como algo autenticamente brasileiro, utilizando-se para isso de "... elementos nacionais contidos no folclore como linha mestra de sua criação." (OLIVEIRA, 1997).

Assim, a leitura que Villa-Lobos faz das Cirandas é uma leitura que se apresenta sem o texto que as caracteriza, mas que imediatamente evoca a letra que originalmente as acompanha.

Villa-Lobos ao fazer uma leitura das Cirandas Brasileiras introduz elementos novos nas obras, as caracterizado ainda mais como nacionais. Uma vez que o compositor cria uma ambiente melódico complemente novo para as peças. Como podemos observar na valorização da expressividade rítmica e harmônica bem como na valorização timbrística.

Ao observar tal leitura que Villa-Lobos faz das Cirandas brasileiras concordamos com Oliveira, 1997 que o compositor ao reinterpretar tais obras, criou uma interpretação erudita brasileira desses cantos populares.

As quais podem ser observadas em quase todas as "Cirandas", onde as mesmas "... obedecem a uma estrutura bem definida que consiste em criar, numa introdução, o ambiente sonoro que prepara o surgimento da melodia, que aparentemente nada tem a ver com este [o tema principal] ..." (OLIVEIRA, 1997).

Ao analisar algumas obras das "Cirandas" de Villa-Lobos podemos observar tais características que o compositor utilizou na criação deste conjunto de obras onde iremos analisar brevemente (quatro delas).

O compositor constroi nestas obras um ambiente delicado onde observa-se a utilização de temas infantis "... empregando grande riqueza harmônica e rítmica, ousando das dissonâncias." (MARIZ, 1981).

Em "Terezinha de Jesus" observa-se a utilização pelo compositor de um ritmo caracteristicamente obstinado, bem brasileiro, pois se caracteriza, como coloca Oliveira, 1997, em um estudo da constância rítmica do Maxixe onde observa-se um ritmo sincopado e uniforme do começo ao fim.

O ritmo só vem a se tornar mais suave somente quando se observa a entrada da melodia da "Cirandas" na música.

Oliveira, 1997 coloca que o momento de maior beleza na música é justamente o momento onde observa-se "... a simplicidade da justaposição das duas seções [a introduzida por Villa-Lobos e a original] em modo maior e menor... ".

Já na obra "A Condessa" observa-se que a sua estruturação parte do princípio da repetição da melodia com variantes simples.

"O tema principal aparece instrumentalmente como que imitando a voz humana..." (OLIVEIRA, 1997).

Observa-se no desenrolar da música um efeito curioso para os padrões sonoros ocidentais. A música transmite uma sensação de conotação de música no padrão oriental. Tal sensação ocorrendo em função da utilização pelo compositor da escala musical diatônica.

Na música é percebido uma mudança de compassos, no caso, uma passagem de um compasso ¾ para um 6/8 onde "... provoca inesperada surpresa, contudo, procedimento comum nos brinquedos infantis cantados no Brasil e dos quais esta cantiga é das mais representativas..." (OLIVEIRA, 1997).

É interessante a leitura musical que Villa-Lobos faz da representação que as crianças possuem do medo, ou seja, da constante utilização por elas de "objetos", "coisas" ou "animais", "absurdos" nas suas brincadeiras como por exemplo o "Boi da cara preta".

Onde o medo aqui pode ser "lido musicalmente" pela utilização, pelo compositor de elementos que provocam "... a repetição de palavras que possuem os mesmos fonemas, reiterados em tonalidades monótonas, mais ou menos na mesma altura, objetivando transparecer uma forma de absurdo". (OLIVEIRA,1997).

Em uma outra "Cirandas" a "Senhora Dona Sancha" observa-se a utilização pelo compositor de artifícios sonoros para representar algum ambiente caracteristicamente do Brasil, a partir de notas musicais.

Assim nesta Ciranda como coloca Oliveira, 1997 Villa-Lobos utiliza-se de notas musicais para construir um ambiente sonoro que de uma certa forma faz parte do cotidiano brasileiro daquela época, "... à guisa de batidas de tambores por um grupo de notas: Ré sustenido, Mi e Fá sobre o insistente pedal de lá." (OLIVEIRA,1997). Villa-Lobos constroi assim, um ambiente singular na obra.

Sobre a análise de "Nesta Rua", Villa-Lobos continua a utilizar um estilo de composição, que a exemplo das demais obras aqui em estudo, busca reconstruir ou elaborar os ambientes ou representações típicos de um local.

Para conseguir tal efeito em "Nesta Rua", Villa-Lobos vale-se de técnica mimética onde a mesma segundo Bauer 2002 "... são aquelas referencias onde o tipo de música imita situações do mundo externo, através da similaridade do ruído ou do movimento, ou imita as emoções através de uma sucessão de construção de tensão e de sua liberação".

Utilizando esta técnica Villa-Lobos recria ritmicamente, sobre esta "Cirandas" o ambiente dos Candomblés. Onde a mesma é estruturada sobre uma forma acordal, com valores onde predominam colcheias numa rítmica que poderia-se definir como "quase bárbara" (OLIVEIRA, 1997).

O compositor deixa bem claro na obra a ambientação frenética que se observa em alguns momentos dos rituais do Candomblé. Onde os acordes segundo Oliveira, 1997, aparecem em contratempo e com um motivo de notas marteladas, criando a sensação de um clima violento com a utilização desses acordes incisivos.

O ambiente do Candomblé transfigura-se musicalmente numa apresentação rítmica-harmonica de efeito marcante.

As “Bachianas Brasileiras” diferentemente das “Cirandas” tiveram a sua formulação não a partir de uma releitura de peças que já estavam prontas e que já possuíam uma significação tanto no nível rítmico quanto na sua letra.

Onde o compositor vale-se das obras para estruturar um novo conjunto musical que é marcadamente rítmico.

As “Bachianas Brasileiras” são obras inéditas no contexto musical de Villa-Lobos, elas representam a união do ambiente musical de Bach com as manifestações folclóricas brasileiras.

Apesar de toda essa ousadia de Villa-Lobos em compor tal obra, Mariz, 1981 coloca que “... a composição das Bachianas Brasileiras signifique um recuo na obra de quem escreveu os Choros... “ mas continuando ressalta o valor da utilização da justaposição de ambientes harmônicos, contrapontísticos do Brasil ao estilo de Bach.”

Assim, como nas “Cirandas” observa-se a busca de Villa-Lobos em transpor musicalmente para este conjunto de obras um pouco da representação do espaço feita pelas pessoas nas regiões do país.

Como pode ser notado na Ária (O canto da Nossa Terra) das “Bachianas Brasileiras Nº2”, que apresenta em seu movimento elementos que caracterizam uma sonoridade que reflete uma espécie de misticismo característico dos ritmos afro-brasileiros)

A obra apresenta-se com início bem sutil para depois mostrar a grande intensidade da sua melodia.

A Tocata da “Bachianas Brasileiras Nº3” apresenta novamente a técnica utilizada na composição da “Cirandas”, “A Condessa”, onde, naquela obra o compositor buscava criar um ambiente que trouxesse uma sensação de medo utilizando-se para isso de tonalidades monótonas na obra, mais ou menos na mesma altura.

Aqui Villa-Lobos busca recriar uma característica de algumas florestas brasileiras que á a presença do pássaro “Pica-pau”.

Villa-Lobos utiliza-se para tanto de uma marcação no pentagrama (Ritmo Mecânico), responsável por criar, juntamente com a utilização de notas pontuadas, saltadas e ritmadas, um ambiente estruturado com o som que o pássaro produz nas árvores.

Neste movimento desta “Bachianas” observa-se também dentro desta característica de insistência das notas o transparecer de um “... ambiente musical de danças, canções populares nordestinas [...] observando no entanto, a constância da atmosfera musical de Bach.”

A “Bachianas Brasileiras Nº5”, que é uma obra composta de duas partes uma primeira a Ária e uma segunda parte a Dança pode-se perceber duas leituras diferentes que Villa-Lobos faz das características do Brasil.

Em um primeiro momento da obra, na sua Ária, percebe-se em sua forma e estilo com a qual foi composta uma lembrança com a conhecia “Ária para a corda Sol” da “Suíte numero 3” de Bach.

Onde, com esta afirmação observa-se mais uma vez a estreita ligação com que Villa-Lobos mantém na composição deste conjunto de obras entre as influências sonoras de Bach e elementos da cultura popular brasileira.

Que podemos encontrar assinalado nesta Ária ao analisarmos os primeiros compassos da obra, onde a mesma inicia-se em “... pizzicato da segunda, terceira, e quarta estante dos celli... “ (PALMA & CHAVES JR, 1971)

Tal técnica fora utilizada por Villa-Lobos a fim de se transportar características sonoras dos seresteiros, tal como afirma o próprio compositor “... a ária, sobre o ponto de vista estético, representa uma espécie de cantilena de característica lírica brasileira. A introdução, de dois compassos em pizzicati, define claramente o ambiente do ponteio dos violões dos seresteiros...” Villa-Lobos *apud* Palma e Chaves Jr, 1971.

Mais adiante no segundo episódio da peça o compositor utiliza-se de uma melodia de caráter lírico apaixonado, semelhante à dos cantadores das modinhas antigas de salão.

Na segunda parte desta "Bachianas", a "Dança", observa-se dois momentos distintos, onde em um primeiro momento a utilização de uma letra, para a música, criada por Manoel Bandeira transfigura em versos todo o ambiente regional que Villa-Lobos busca transmitir através de uma melodia.

Neste primeiro momento destacado, tem-se, como no segundo momento a valorização do sertão através da representação musical dos pássaros daquela região, onde observa-se não somente um simples cantar da música, mas muito fortemente a utilização de efeitos onomatopaicos na obra.

No segundo momento, é onde percebe-se o trabalho melódico do compositor. O ritmo persistente e característico das emboladas do interior do Brasil.

Villa-Lobos na Tocata da "Bachianas Brasileiras N°7, vai se valer também, como na “Cirandas”, "Terezinha de Jesus” de uma dança brasileira que é a Catira Batida que segundo (PALMA & CHAVES Jr,, 1971) é uma espécie de quadrilha sertaneja dançada. O que transforma a peça, embora cuidadosamente trabalhada em sua temática, em uma forma livre de dança popular. Onde a melodia desenvolvida pelos Oboés, sugere as canções populares dos sertões brasileiros (PALMA & CHAVES Jr, 1971).

Com a análise destes dois conjuntos de obras “Cirandas” e “Bachianas Brasileiras” observamos todo o trabalho da composição das obras no que diz respeito a tão almejada valorização do ser brasileiro frente às suas culturas.

Para tanto Heitor Villa-Lobos utiliza com grande maestria da variedade e autenticidade das manifestações culturais do Brasil, transpondo as mesmas para o ambiente erudito através de uma fascinante variedade rítmica que no caso da obra “Cirandas” acaba por estruturar toda a ambientação musical original.

Com isso Villa-Lobos alcança o objetivo maior de compor uma obra autenticamente nacional, uma vez que tais “Cirandas” possuíam uma origem européia, e que chegam aqui trazendo toda a sua signifição estrangeira, se entendermos, como já colocado, que a música como um indicador cultural carrega os símbolos e signos e até mesmo a história do grupamento que a criam, assim mesmo observando uma alteração de uma significação nacional para tais obras onde a letra traduz toda a vivência do grupamento, observa-se uma permanência da melodia tradicional.

Villa-Lobos, reinterpreta tais obras fazendo uma leitura brasileira das mesmas e dando uma melodia nacional para as mesmas.

Já nas “Bachianas Brasileiras” o compositor constroi obras inéditas a parir, também, de características regionais do Brasil tendo referência em sua grande parte elementos musicais de J. S Bach.

Toda esta “leitura” simbólica que Villa-Lobos recolhe em suas investidas pelo Brasil apresenta à Geografia uma parte importante e significativa que os geógrafos deixam de se debruçar e compreender, como o espaço é formado através do simbolismo e da representação.

Pierre Mombeing já colocava n**os ano**s a significativa importância de os geógrafos se aproximarem da literatura como forma de estudar um mundo, ou melhor um espaço, que se apresenta inalcançável ou “invisível”, como os geógrafos tradicionais pensam através da

observação somente das formas visíveis que em muitos casos não se valoriza a representação que um grupamento possui do seu local de vivência, deixando assim este campo da análise geográfica intransponível pela ação do visível.

REFERÊNCIAS

HAESBAERT, R. Região, diversidade territorial. Globalização Geografia, ano 1, nº1, 1999 p. 15-39.

_____. Territórios alternativos. Niterói: Eduff; São Paulo: Contexto, 2002.

PALMA, E. C. & CHAVES Jr, E. B. As bachianas brasileiras de villa-lobos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana 1971.

PAZ, H. A. Heitor Villa-Lobos o educador. Rio de Janeiro: 1988.

GOMES, P. C. C. O conceito de região e sua discussão. In: Castro, C. et *al.* (orgs.) geografia: conceitos e temas. RJ: Bertrand Brasil, 1996.

CORREA, R.L. Região e organização espacial. SP: ática, 1986

BARBOSA, J. L. A arte de representar como reconhecimento do mundo: o espaço geográfico, o cinema e o imaginário social. Geographia: ed. UFF, Nº3, p. 69-88, JUN 2000.

BAUER, M. W. A análise de ruído e música como dados sociais. *In:* Pesquisa Qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático / Martin W. Bauer, George Gaskell (editores) ; tradução de Pedrinho A. Guareschi 2ª ed. - Petrópolis, RJ: Vozes..

MARIZ V. História da música no brasil. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira/INL-MEC, 1981.

COSGROVE, D. E. e JACKSON, P. "Novos rumos da geografia cultural", pp. 135-142, *in:* Correa, R. C. e Rosendahl, Z. (Orgs.) Introdução a geografia cultural. Bertrand Brasil, Rio de Janeiro: 2003

SOUZA, F. L. R; SEVERINO, C. F. Lendas, mitos, fábulas, erudição e nacionalismo na música de Heitor Villa-Lobos: a mediação simbólica entre elementos regionais e nacionais na construção de uma brasilidade. IN: CONGRESSO BRASILEIRO DE GEÓGRAFOS, 6, 2004, Goiânia. Anais... Goiânia : UFG 2004

SOUZA, F. L. R; SEVERINO, C. F. O pentagrama brasileiro: uma análise geográfico-cultural da obra de Heitor Villa-Lobos. IN: SIMPÓSIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA, 13, 2003, Viçosa. Cd-room... Viçosa: UFV 2003.