

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ  
Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza – CCMN  
Instituto de Geociências – IGEO  
Programa de Pós-Graduação em Geografia – PPGG

**HEITOR VILLA-LOBOS:  
A ESPACIALIDADE NA  
“ALMA BRASILEIRA”**

DANIEL DE CASTRO

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ  
Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza – CCMN  
Instituto de Geociências – IGEO  
Programa de Pós-Graduação em Geografia – PPGG

## **HEITOR VILLA-LOBOS: A ESPACIALIDADE NA “ALMA BRASILEIRA”**

DANIEL DE CASTRO

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA  
DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM  
GEOGRAFIA COMO REQUISITO PARCIAL PARA  
A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM  
GEOGRAFIA

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ORGANIZAÇÃO E GESTÃO DO TERRITÓRIO

LINHA DE PESQUISA: CULTURA, INFORMAÇÃO E CIDADANIA

Orientador: Prof. Dr. Roberto Lobato Azevedo Corrêa

Rio de Janeiro  
Abril, 2009

Castro, Daniel de

Heitor Villa-Lobos: a espacialidade na “Alma Brasileira” /  
Daniel de Castro Fernandes Coelho – Rio de Janeiro, UFRJ,  
PPGG, 2009.

vii, 116 f.: il.

Orientador: Roberto Lobato de Azevedo Corrêa

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de  
Janeiro, Instituto de Geociências, Programa de Pós-Graduação  
em Geografia, 2009.

1. Geografia. 2. Organização e gestão do território – Tese. I.  
Corrêa, Roberto Lobato. II. UFRJ, PPGG. III. Título.

# HEITOR VILLA-LOBOS: A ESPACIALIDADE NA “ALMA BRASILEIRA”

DANIEL DE CASTRO

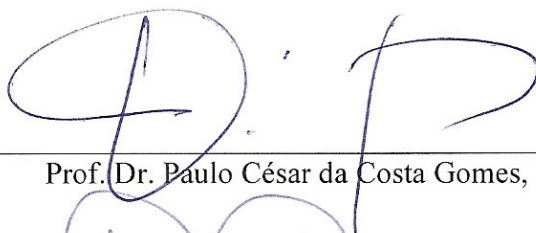
DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM GEOGRAFIA  
COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO  
DO GRAU DE MESTRE EM GEOGRAFIA

Aprovada em 08 de maio de 2009



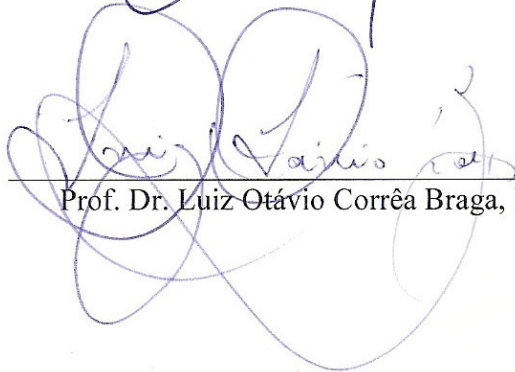
---

Prof. Dr. Roberto Lobato Corrêa, PPGG/UFRJ (Orientador)



---

Prof. Dr. Paulo César da Costa Gomes, PPGG/UFRJ



---

Prof. Dr. Luiz Otávio Corrêa Braga, PPGM/UNIRIO

## **AGRADECIMENTOS**

Esta dissertação é resultado de mais de dois anos de esforço, sacrifício, paciência, determinação e prazer de minha parte, mas também não teria sido possível sem o apoio das pessoas e instituições as quais agradeço:

Ao meu orientador, Prof. Dr. Roberto Lobato Corrêa, pelos suportes intelectual, moral, material e até financeiro. Também pelo privilégio de compartilhar comigo seu grande intelecto e profunda sabedoria;

Aos professores Paulo César da Costa Gomes, Luiz Otávio Braga, Ana Maria Daou e Scott William Hoefle, que direta ou indiretamente prestaram contribuições valiosíssimas para o desenvolvimento da pesquisa;

Ao Museu Villa-Lobos e aos funcionários da biblioteca, pela dedicação e paciência em me atender durante todas as vezes que estive lá;

A CAPES, pela bolsa de estudos que permitiu a minha dedicação integral a esta pesquisa, agradecimento este que extendo ao Governo Federal e ao povo brasileiro.

À Coordenação do PPGG;

À minha família, minha namorada e também sua família, pelo suporte material e constante apoio moral e emocional;

A Deus;

## RESUMO

A presente pesquisa apresenta uma possibilidade de leitura geográfica a partir da música, tomando-a, principalmente, embora não exclusivamente, a partir de sua dimensão sonora. Utilizando conceitos e metodologias advindos da hermenêutica e da semiologia musical, busca-se identificar as representações espaciais expressas em duas obras do compositor Heitor Villa-Lobos. Após esta verificação, realiza-se uma análise interpretativa dos discursos nos quais as representações se inserem, com base em conceitos e autores caros à geografia cultural.

Palavras-chave: Geografia Cultural, Música, Heitor Villa-Lobos, Interpretação, Semiótica.

## **ABSTRACT**

This research presents a possibility of geographic reading from music, understanding it, mainly, but not exclusively, in your sonorous dimension. Using concepts and methodologies taken from hermeneutic and semiology of music, this work looks to identify the spacial representations expressed into two works of composer Hector Villa-Lobos. After this verification, it realizes an interpretative analysis of discourses in which the representations are inserted, basing in concepts and authors from cultural geography.

Keywords: Cultural Geography, Music, Hector Villa-Lobos, Interpretation, Semiology.

# SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
I – O OBJETO DE ESTUDO E SEU QUESTIONAMENTO	12
1. O Conceito de Representação	12
1.1. As representações espaciais	16
1.2. As representações na música	18
2. O homem e a Obra	20
3. Villa-Lobos em contexto: Modernismo, Nacionalismo e Populismo	23
3.1. O programa de Coelho Neto e o movimento Modernista	23
3.2. A Semana de Arte Moderna de 1922	26
3.3. O Nacionalismo Musical Brasileiro	28
3.4. Villa-Lobos e o Populismo	34
4. A Questão de Investigação	37
II – MÚSICA E ESPAÇO: OS CAMINHOS DE ANÁLISE	39
1. Uma trajetória de quatro décadas	39
2. A contribuição de George O. Carney	42
3. A contribuição de Lily Kong	46
4. “Geografia e Música” no debate: Geografia Cultural Tradicional x <i>New Cultural Geography</i>	50
III – PROCEDIMENTOS OPERACIONAIS	53
1. O ato de interpretar	53
2. A Semiologia Musical	57
2.1. As formas simbólicas na música	59
2.2. O Modelo Tripartite para uma Análise Semiológica	62
3. A Interpretação Geográfica	71
4. O processo de seleção das obras	73
IV – ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS OBRAS SELECIONADAS	75
1. “ <i>Descobrimento do Brasil, Suítes Nos. 1-4</i> ”	75



1.1. Contextualização da obra	75
1.2. Análises do nível neutro e estética	79
1.3. Análise poética	82
1.4. Interpretação Geográfica	83
2. “ <i>Melodia da Montanha (Serra da Piedade de Bello Horizonte)</i> ”	88
2.1. Contextualização da obra	88
2.2. Análises do nível neutro e estética	90
2.3. Análise poética	93
2.4. Interpretação Geográfica	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	103
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS	107
SITES CONSULTADOS	107
GLOSSÁRIO	108
ANEXOS	111

# HEITOR VILLA-LOBOS: A ESPACIALIDADE NA “ALMA BRASILEIRA”

*Daniel de Castro*

## INTRODUÇÃO

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) é, ainda hoje, reverenciado como o compositor “erudito” mais importante da história da música brasileira e sua gigantesca Obra ainda é a de maior arrecadação de direitos autorais de um brasileiro no exterior. Segundo a maioria dos autores que abordaram o trabalho do Maestro, tamanha importância reside, além da reconhecida qualidade artística de suas músicas, na identificação delas com a idéia de “brasilidade”, sendo considerado o mais nacionalista dos compositores brasileiros. Deixou sua marca também na educação, durante o período em que trabalhou para o Estado, através de seu ousado plano pedagógico que defendia a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas. Não por acaso, a expressão mais utilizada em livros, revistas, concertos, entre outros, em referência ao Maestro é “Alma Brasileira”, que também é o subtítulo de um de seus “*Choros*” mais famosos. O próprio Villa-Lobos declarou certa vez que sua obra significava um esforço de “retratar” o Brasil para os brasileiros:

*“Sim, sou brasileiro e bem brasileiro. Na minha música eu deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil. Eu não ponho breques nem freios, nem mordaca na exuberância tropical de nossas florestas e dos nossos céus, que eu transponho instintivamente para tudo que escrevo”*  
(VILLA-LOBOS<sup>1</sup>).

Este trabalho pretende interpretar algumas das obras do Maestro sob um viés geográfico, buscando entender melhor o teor da espacialidade de sua Obra. Trata-se de um estudo exploratório, incomum na literatura geográfica brasileira, para o qual se torna necessário trazer para a discussão conceitos e teorias de ramos do conhecimento exteriores à disciplina, advindos principalmente da semiologia, ou semiótica, e da hermenêutica. Portanto, esta pesquisa reconhece o papel da Música como uma

---

<sup>1</sup> Declaração impressa na parede da sala principal do Museu Villa-Lobos.

*linguagem* que pode enriquecer a leitura da espacialidade humana. A linguagem é considerada um meio, através do qual o homem dá sentido ao mundo, além de permitir que os significados sejam produzidos e compartilhados entre as pessoas. Ela sustenta o diálogo entre os participantes, permitindo-os interpretar o mundo aproximadamente da mesma forma. Isto não significa dizer que estes participantes necessariamente concordarão em seus pontos de vista. Eles podem divergir de opinião, mas expressam seus pensamentos e sentimentos sobre o mundo de maneira que sejam entendidos pelo outro. Nesse sentido, a linguagem funciona como um *sistema representacional* (Hall, 1997). Nela, são utilizados signos e símbolos, que podem ser palavras, imagens, objetos, sons, etc., que serão utilizados para significar ou representar a outras pessoas nossos conceitos, idéias e sentimentos. “*Linguagem é uma ‘mídia’ através da qual pensamentos, idéias e sentimentos são representados em uma cultura*” (HALL, 1997:1). Estes significados, por pretenderem dar sentido à realidade, operam como *discursos*. A Música, segundo a concepção da musicologia pós-estruturalista e pós-modernista, utiliza-se das notas musicais para comunicar significados ao ouvinte. Portanto, ela também funciona como uma linguagem e, por conseguinte, também é capaz de transmitir discursos sobre a ordem do mundo.

A dissertação está dividida em quatro grandes partes, que por sua vez estão divididas em capítulos e subcapítulos. A primeira delas pretende apresentar e delimitar o objeto de estudo, uma breve síntese biográfica de Villa-Lobos e sua contextualização, assim como a questão central a ser respondida. A segunda parte compreende uma revisão bibliográfica acerca do sub-campo *geografia e música* e sua inserção do campo da geografia cultural, visando o posicionamento do objeto de estudo nas discussões mais amplas da disciplina. A terceira seção é destinada aos procedimentos operacionais, em outras palavras, ao “como fazer” a interpretação proposta, além do método de seleção das duas obras a serem analisadas. A quarta parte visa pôr em prática a metodologia proposta na seção anterior para permitir uma interpretação geográfica das obras “*Descobrimento do Brasil*” (1936) e “*Melodia da Montanha*” (1938). Por fim, serão feitas algumas considerações finais, seguidas de um glossário dos termos musicais utilizados, que estarão marcados em **negrito e sublinhado**, ao longo do texto.

## I – O OBJETO DE ESTUDO E SEU QUESTIONAMENTO

A idéia fundamental na qual esta pesquisa se assenta, com base em declarações como a apresentada anteriormente, é a de que ao compor várias de suas obras, o Maestro buscou expressar sonoramente sua visão sobre o Brasil e a “brasilidade” para o mundo. Seguindo as diretrizes do projeto Modernista brasileiro, idealizado principalmente por Mario de Andrade, que pregava um retorno às matrizes da cultura brasileira, através da fusão entre a musicalidade tradicional de origem européia, africana e indígena, intencionou construir uma musicalidade de roupagem erudita, que estivesse nivelada com a “arte culta” européia mas que, ao mesmo tempo, pudesse ser reconhecida como “brasileira” (Naves, 1998). Portanto, pode-se dizer que Villa-Lobos utilizou as notas musicais de forma simbólica, funcionando como um sistema de *representação* identitária, que passou a compor uma *esfera de intersubjetividade* na cultura brasileira. Entende-se por esferas de intersubjetividade, conforme Staszak, apresentado por Claval (1999), redes de intercomunicação que aproximam os indivíduos, para que as experiências ligadas aos signos sejam idênticas. Como uma pesquisa de caráter geográfico, propõe-se aqui estudar este sistema representacional para entender melhor sua geograficidade.

Para apresentar e delimitar o objeto de estudo, ou seja, as *representações espaciais* utilizadas por Villa-Lobos em sua obra, será necessária uma exposição acerca do conceito central que norteia a pesquisa, seguida de uma seção contextual, dedicada a uma breve síntese biográfica sobre o Maestro e sua relação com os principais movimentos ideológicos com os quais teve contato. Concluindo esta primeira seção, será apresentada a questão central que este trabalho pretende responder.

### 1. O Conceito de *Representação*.

A origem etimológica da palavra “representação” provém da forma latina *repraesentare* – fazer presente ou apresentar de novo. Representar significa tornar presente alguém ou alguma coisa que está ausente. Por sua ampla utilização em ramos de atividades dos mais diversos, como no Direito, no Teatro, na Religião e na Ciência, o conceito de Representação, tomado em termos gerais, torna-se complexo, ambíguo e de difícil apreensão. Conforme afirma Sandra Makowiecky, “*ele parece situar-se no centro de uma constelação de noções ou conceitos muito variados como imaginário(s)*,”

*ideologia(s), mito(s), e mitologia(s), utopia(s) e memória(s)*” (MAKOWIECKY, 2003:3). Contudo, entre todos os usos do conceito, há um ponto em comum, que seria a idéia de um processo no qual um *representante*, dentro de um contexto específico, toma o lugar do *representado*, através da atribuição de *significados* (Makowiecky, 2003). Assim, a estátua do Cristo Redentor, dentro do contexto religioso, simboliza a Jesus Cristo, pois os católicos atribuem este significado à imagem. Mas a mesma estátua, utilizada também no contexto turístico, assume a função de símbolo da cidade do Rio de Janeiro, neste segundo caso, um exemplo de *metonímia*, figura de linguagem em que, no caso da *sinédoque*, o todo é representado pela parte.

Chartier, comentado por Makowiecky (2003), afirma que a literatura e as artes plásticas são representações por serem produtos de uma prática simbólica, por atribuírem sentido ao mundo. “*A representação do real, ou o imaginário é, em si, elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo*” (MAKOWIECKY, 2003:4). Portanto, os fatos nunca são fatos, em verdade. O que temos são as representações dos fatos, e devemos nos aproximar delas se quisermos nos aproximar dos fatos. Segundo Le Goff, também comentado por Makowiecky (2003), a representação liga-se ao processo de abstração, porque traduz mentalmente uma realidade exterior percebida. “*O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade*” (MAKOWIECKY, 2003:4). Essas imagens e discursos, apesar de se referirem ao real, não são exatamente o real, ou seja, não são expressões literais da realidade.

*Enquanto representação do real, o imaginário é sempre referência a um ‘outro’ ausente. O imaginário enuncia, se reporta e evoca outra coisa não explícita e não presente. Este processo, portanto, envolve a relação que se estabelece entre significantes (imagens, palavras) com os seus significados (representações, significações), processo este que envolve uma dimensão simbólica* (Pesavento, citado por MAKOWIECKY, 2003:5).

A citação de Pesavento, acima, remete-se aos fundamentos básicos da estética, ou seja, os atos de percepção, elaboração e expressão, expressos graficamente no esquema abaixo (Figura 1):

**Figura 1: Articulação entre significante e significado**



(Extraído de MAKOWIECKY, 2003:5)

Conforme visto na introdução, a linguagem trabalha como um sistema representacional. Existem duas abordagens principais que se preocupam com as questões referentes às representações: as abordagens *semiótica* e *discursiva*. A principal diferença entre elas é que a semiótica preocupa-se com o “como” das representações. “Como a linguagem produz significados?”. Ou seja, o foco é a sua “poética”. Enquanto a abordagem discursiva está mais concentrada com os efeitos e conseqüências da representação, isto é, sua “política”. Ela se preocupa com o papel do *discurso* na cultura. Os discursos são modos de se referir ou construir conhecimento sobre um tópico ou prática particular (Hall, 1997). Ela aborda não apenas como a linguagem e a representação produzem significados, mas como essa representação, inserida em um discurso particular, apresenta conexões com o poder, regula condutas, cria identidades e define como certas coisas devem ou não ser representadas. Segundo Sarmiento (2004), os discursos fornecem quadros para a compreensão do mundo. Portanto, podem ser compreendidos como práticas de significados.

*“Eles representam a luta ou negociação sobre o significado. Geralmente, um discurso constitui os limites dentro dos quais as idéias e práticas são consideradas naturais, isto é, eles delimitam as fronteiras entre as questões que são consideradas relevantes ou mesmo inteligíveis e aquelas que não fazem sentido nesse particular discurso”.* (SARMENTO, 2004:46).

Segundo Hall (1997) existem três teorias principais que tentam explicar como ocorre a representação de significados através da linguagem. São elas, a abordagem *reflexiva*, a *intencionalista*, e a *construcionista* (ou construtivista). Elas podem ser entendidas como tentativas de se responder às questões: “De onde vem os significados? E como nós podemos dizer o ‘verdadeiro’ significado de uma palavra ou imagem?”. Para a abordagem reflexiva o significado reside no objeto, pessoa, idéia ou evento no mundo real, e a linguagem funciona como um espelho, que “reflete” o verdadeiro significado já existente no mundo. Na Antigüidade os gregos utilizaram a noção de *mimesis* para explicar como a linguagem, em suas diversas formas, espelhavam ou imitavam a natureza. Por isso, essa teoria, que defende a linguagem como simplesmente imitação ou reflexo da verdade já existente no mundo é também chamada de “mimética”.

A segunda abordagem, chamada intencionalista, sustenta que o locutor, ou autor é quem impõe um significado único ao mundo através da linguagem. As palavras significam o que o autor tencionou dizer. Os intencionalistas argumentam que as pessoas, enquanto indivíduos, utilizam a linguagem para conduzir ou comunicar significados que são especiais apenas para elas, para o seu modo de ver o mundo. As críticas feitas a essa corrente afirmam que a essência da linguagem é a comunicação e, portanto, depende da partilha de convenções lingüísticas e códigos. Em outras palavras, a linguagem nunca pode ser um jogo privado. A comunicação, tal como o processo estético, não existe se não houver um emissor e um receptor (Magnani, 1996).

A terceira abordagem definida por Stuart Hall (1997) seria a abordagem construcionista, dentro da qual esta pesquisa pretende se posicionar. Ela afirma que nenhuma coisa tem significado nela mesma, e tampouco os usuários da linguagem, individualmente, podem fixar significados à linguagem. Os significados são construídos pelas pessoas, utilizando sistemas de representação – conceitos e signos. Para esta abordagem, não se pode confundir o mundo material, onde existem as coisas e as pessoas, e as práticas simbólicas através das quais a representação, os significados e a linguagem operam. Os construtivistas não negam a existência do mundo material, mas não é através dele que os significados são conduzidos, e sim através da linguagem que utilizamos para representar nossos conceitos. É claro que os sinais utilizados na linguagem podem possuir uma dimensão material: sons, imagens, palavras, monumentos, etc. A representação é uma prática que utiliza objetos materiais e efeitos.

Mas o significado não depende da qualidade material do signo, mas sim de sua função simbólica.

### **1.1. As representações espaciais**

Como representar o espaço? Esse sempre foi um tema de discussão dentro da geografia. Ao longo do século XX, alguns modos de representação foram dominantes em determinados momentos. Segundo Duncan e Ley, conforme comentado por Sarmiento (2004), houve quatro modos principais na geografia anglo-saxônica no referido século. Até os anos 50, o modo dominante de se representar o espaço foi através da descrição, melhor dizendo, do trabalho de campo descritivo, que se baseava na observação e na classificação de elementos da paisagem. *“Os geógrafos eram vistos como investigadores treinados que podiam ir para o campo e traduzir o mundo numa prosa clara que levava à compreensão da realidade”* (SARMENTO, 2004:42).

Após a revolução quantitativa dos anos 50, um modo de representação do espaço, baseado num modelo positivista de ciência, tornou-se dominante. A chamada “mera descrição” da geografia tradicional é substituída pela análise numérica. *“Tal como o primeiro modo de representação, este opera num quadro de representação mimética, mas o que move é a produção de descrições abstratas e reducionistas”* (SARMENTO, 2004:42).

Os modos de representação seguintes são aqueles dentro dos quais este trabalho se posiciona. Eles atacaram radicalmente as teorias de representação miméticas e a procura da verdade. A *hermenêutica* e o *pós-modernismo* colocaram em cheque os modos de representação tradicionais, impondo inúmeros desafios a estes. Segundo Sarmiento (2004), ambos criticaram a interpretação mimética. Porém, *“a hermenêutica oferece um corte menos radical com a tradição do Iluminismo”* (SARMENTO, 2004:42). Estas epistemologias destacaram as especificidades culturais das representações do mundo, expondo, portanto, a problemática das representações da geografia tradicional e da chamada geografia teórico-quantitativa. A natureza etnocêntrica das representações do mundo e a representação do “outro” e do “próprio” tornaram-se centrais para o debate geográfico.

### **1.2. As representações na música**

De acordo com Magnani (1996), a estética na música ocorre da mesma forma que a Estética geral, com a diferença da natureza dos símbolos e da linguagem, o que



traz profundas modificações no processo de comunicação. A música possui uma natureza específica, com fatores determinantes que devem ser levados em conta: a autonomia abstrata da sua linguagem; os reflexos psicológicos dos elementos lingüísticos; a presença necessária do intérprete e as fronteiras da sua função; a distinção entre música vinculada a um texto e a música pura, isto é, limitada à sua mera função sonora.

A despeito destas distinções, Magnani afirma que a música é uma atividade essencialmente simbólica. Ela é “*estruturada em formas puras, portadora de significados abstratos, que se traduzem na consciência do fruidor em categorias de emoções estéticas, sugestão ou impressão de sentimentos contemplados na sublimação lírica*” (MAGNANI, 1996:51). Aplicando à música a teoria da linguagem, pode-se dizer que o significante musical é sempre um símbolo. Em alguns casos, um signo musical pode sugerir ser um *índice*, um signo no qual o significante remete ao significado com base em uma experiência prévia do ouvinte, como da intervenção dos canhões (“*Abertura 1812*”, de Tchaikovsky); ou o apito de trem (“*Trenzinho Caipira*”, de Villa-Lobos). Outras vezes, um signo musical sugere um *ícone*. Mais abstrato do que o índice, ele remete ao significado mantendo com o objeto representado um certo grau de semelhança. Frequentemente utilizado na música de teatro, como nas representações metafóricas de tempestades (“*Barbeiro de Sevilha*”, de Rossini, ou no “*Navio Fantasma*”, de Wagner); a presença das águas (sugerida em “*O Ouro do Reno*”, de Wagner); das florestas e o galope de cavalos (“*As Walkírias*”, de Wagner). Mas os signos icônicos também estão presentes na música pura, como o descritivismo de “batalhas” vocais e instrumentais em obras de compositores da Renascença, como Janequin e Gabrieli, além da “*Sinfonia Pastoral*”, de Beethoven, e “*Floresta do Amazonas*”, de Villa-Lobos.

Conforme afirma Stuart Hall, a “*música é uma linguagem, de maneira que ela utiliza notas musicais para comunicar sentimentos e idéias, mesmo quando estas são muito abstratas, e não se referem a qualquer aspecto óbvio do ‘mundo real’*” (HALL, 1997:5). Portanto, a música, sendo uma linguagem, é composta por signos capazes de transmitir significados. Estes significados pretendem dar sentido à realidade e, por isso, fazem parte de um discurso sobre esta realidade.

Heitor Villa-Lobos viveu sua formação, desenvolvimento e apogeu na carreira musical durante as primeiras décadas do século XX, período marcado por uma forte onda de nacionalismo, principalmente a partir dos anos 20, que atingiu grande parte do

mundo nas esferas econômica, política e cultural. No Brasil, essa conjuntura tornou-se ainda mais intensa, no âmbito artístico-cultural, após a Semana de Arte Moderna, de 1922, na qual o então jovem e quase desconhecido Villa-Lobos foi participante, e no âmbito político-econômico, após a chamada “Revolução de 30” e o período conhecido como “Era Vargas”. Esse período é marcado pela construção, no país, de uma idéia de patriotismo, de “brasilidade” e de valorização da cultura nacional, através de símbolos. O conceito de representação se torna fundamental para o entendimento deste processo, conforme aponta Hall (2005):

*“(...) as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós só sabemos o que significa ser ‘inglês’ devido ao modo como a ‘inglesidade’ (Englishness) veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural” (HALL, 2005:49).*

Evidentemente, as tramas de significados que compõem as redes de intersubjetividade da “cultura nacional” brasileira sofreram grandes modificações ao longo do século XX. Embora essas significações nunca sejam estáticas, e sim, processuais, aquilo que se entende como “brasilidade” e identidade nacional, atualmente, é algo cada vez mais difuso e de complexa definição, dentro de um contexto de globalização. Entretanto, o nome de Heitor Villa-Lobos permanece sendo reverenciado como a “Alma Brasileira”. As razões que explicam este reconhecimento não serão discutidas neste trabalho, ainda que sejam compreensíveis, a partir do conhecimento de sua biografia e do papel que assumiu frente aos movimentos ideológicos com os quais “dialogou”.

## **2. O homem e a Obra**

Heitor Villa-Lobos nasceu no dia cinco de março de 1887, numa casa da rua Ipiranga, em Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro. Seu pai, Raul Villa-Lobos, era funcionário da Biblioteca Nacional e músico amador. Era um homem culto, e criou o menino Heitor sob uma educação severa. Com ele, Villa-Lobos aprendeu a tocar violoncelo e clarineta, o que, mais tarde, rendeu-lhe algum dinheiro, tocando em

pequenas orquestras da época. Raul Villa-Lobos morreu quando o filho tinha apenas 11 anos. A mãe, Noêmia Monteiro Villa-Lobos, a princípio foi contrária às suas pretensões de seguir carreira de músico profissional, preferindo que ele fosse médico. Entretanto, tendo então que trabalhar duro para sustentar a família, lavando e engomando guardanapos para a Confeitaria Colombo, o controle exercido sobre a educação do garoto tornou-se menos rígido. “*A mãe de Villa-Lobos era incapaz de conter o seu temperamento encachoeirado e a sua energia ilimitada*” (MCLEISH & MCLEISH, 1988:217). A partir daí, o menino Heitor começou a estudar violão por conta própria e se aproximou dos grupos de chorões e seresteiros da época. Além disso, costumava a visitar sua tia Fifina, que era pianista, e de quem ouvia execuções de obras de Johann Sebastian Bach, especialmente do *Cravo Bem Temperado*. Essa variedade de influências acabará sendo, futuramente, a marca do seu estilo de compor (Mcleish & Mcleish, 1988).

Após arrecadar um bom dinheiro vendendo os livros raros que foram herdados do pai, Villa-Lobos, já adolescente, decide viajar pelo interior do Brasil, para ter contato com a cultura não-urbana do seu país. Seu itinerário, a princípio, incluiu os estados do Espírito Santo, Bahia e Pernambuco. Nesse percurso, manteve contato com uma extraordinária diversidade expressiva – cantos, danças coreográficas, danças dramáticas e manifestações rituais, como o candomblé. Trouxe narrativas de histórias fantásticas, que até hoje não se sabe se ocorreram de fato, ou não. O que se sabe é que essas viagens foram cruciais para consolidar a formação musical de Villa-Lobos. “*Foi esse painel estupendo que marcou definitivamente a sensibilidade de Villa-Lobos. A viola, o frevo, o maracatu, a cantiga de cego, empolgaram para sempre o futuro maestro*” (FRANÇA, 1970:28). Após retornar ao Rio, decide aprimorar sua educação musical formal, e entra para o Instituto Nacional de Música. Porém, abandona o curso depois de pouco tempo, revoltado contra os métodos convencionais de ensino. Então, inicia um novo ciclo de viagens pelo Brasil, percorrendo dessa vez os estados de São Paulo, Minas Gerais e Mato Grosso. Ao visitar o Ceará, faz amizade com um rapaz chamado Romeu Donizetti, também músico, com quem resolve conhecer a Amazônia, adentrando na região. Entram em contato com os índios e os caboclos, conhecendo suas músicas e danças, completamente novas para qualquer brasileiro considerado culto da época. É a partir dessas viagens que Villa-Lobos compõe obras como a “*Suíte Floral*” (1914) para piano, as “*Danças Africanas*” (1914) o “*Canto do Cisne Negro*”, e seus poemas sinfônicos

“*Amazonas*” e “*Uirapuru*”, todos de 1917. Estas obras são verdadeiros manifestos de originalidade, baseadas em material afro-brasileiro e ameríndio.

De volta ao Rio, casou-se com a pianista Lucília Guimarães, quem lhe deu muito apoio financeira e musicalmente, já que a pianista possuía uma formação teórica bem estruturada, que Villa-Lobos nunca chegou a possuir. Apesar disso, ainda tinha que dividir o seu tempo de compositor trabalhando, como violoncelista, em pequenas orquestras que tocavam em cinemas, circos e cabarés (Mcleish & Mcleish, 1988).

Em 1922, participa da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, recebendo aplausos de alguns e vaias de muitos, que consideraram a sua música selvagem e ridícula. Oscar Guanabara, musicólogo da época, que escrevia colunas para o *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, “*a música do Sr. Villa-Lobos tem um certo merecimento, não resta dúvida: o de fazer rir*” (ANDRIES, 1975:19).

Em 1923, entretanto, com o estímulo da cantora Vera Janacópulos e do grande pianista polonês Arthur Rubinstein<sup>2</sup>, e da liberação de verbas oficiais aprovada pela Câmara dos Deputados<sup>3</sup>, foi Villa-Lobos à Paris, buscar o reconhecimento que aqui não conseguia. Diferentemente de todos outros músicos brasileiros até então, Villa-Lobos não foi à Europa para estudar ou se aperfeiçoar, e sim para divulgar o que já havia feito. A primeira audição de suas obras em Paris, executada por Arthur Rubinstein, pela cantora brasileira Vera Janacópulos e vários outros artistas, foi vaiada do começo ao fim, dado o caráter ousado que sua música trazia. Apesar dessa primeira recepção negativa por parte do público, a crítica musical parisiense foi muito mais compreensiva do que a brasileira. Além disso, teve contato com outros artistas da época que trabalhavam na mesma linha de originalidade, como Prokofiev, Stravinsky e Picasso. Após essa temporada na França, Villa-Lobos volta ao Brasil, então bem mais respeitado e conhecido do que quando saiu. Essa viagem foi tão produtiva para a sua carreira que ele retornaria para lá, em 1927, ampliando ainda mais o seu reconhecimento. “*Sua produtividade nesta década de 20 é assombrosa, incluindo a série dos 14 Choros, para diversas combinações instrumentais, as Serestas, para voz e piano, os Estudos para*

---

<sup>2</sup> Arthur (ou Anton) Rubinstein já era seu amigo e fã, antes mesmo de 1922, ajudando-o, e muito, na divulgação de suas obras de piano pelo mundo, especialmente a primeira série da “*Prole do Bebê*”, de 1918.

<sup>3</sup> “*Foi proposta à Câmara dos Deputados uma subvenção de cento e oito contos afim de que Villa-Lobos pudesse realizar concertos na Europa com o propósito de fazer propaganda da nossa música. Afinal, depois de muito debate, a 22 de junho de 1922, e graças à brilhante defesa de Gilberto Amado, resolveu-se conceder ao maestro a quantia de quarenta contos*” (MARIZ, 1977:61)

*violão, as Cirandas, para piano, o Noneto e o Rudepoema (para piano)” (MCLEISH & MCLEISH, 1988:217).*

Em 1930, estava Villa-Lobos residindo em Paris, agora como um compositor consagrado quando, a convite da senhora Olívia Penteado, retorna ao Brasil para uma série de concertos em São Paulo. A cidade estava por demais agitada naquele ano, em virtude do ambiente revolucionário que acabaria por se concretizar em outubro. Movido, talvez, por esse desejo de mudanças que assolava a sociedade brasileira, e incomodado com o descaso das escolas do país com o ensino musical, Villa-Lobos apresenta a Júlio Prestes, então presidente do estado de São Paulo e candidato à presidência da República, um projeto de educação musical. Júlio Prestes promete ao maestro que, caso eleito, o colocaria em prática.

Entretanto, ao fim de 1930, com a vitória da Revolução, Villa-Lobos fica desapontado e decide retornar à Europa. Porém, recebe um convite de João Alberto, interventor do estado de São Paulo, para debater seu projeto. Após entrarem em entendimento, o maestro desiste de retornar à Europa e passa a investir na concretização de seu plano. Após realizar uma excursão pelos estados de São Paulo, Minas Gerais e Paraná, organizou a apresentação de um coro orfeônico, composto por 12.000 vozes, formado de crianças de todas as classes sociais. Esse evento ganhou o nome de Exortação Cívica. Em 1931, de volta ao Rio de Janeiro, Villa-Lobos recebe do secretário de educação Anísio Teixeira o convite para dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA). A partir daí, ficou decidida a introdução do ensino de música e da prática do canto orfeônico nas escolas do Rio de Janeiro. Essa medida contou com amplo apoio do presidente Getúlio Vargas e do Ministro Gustavo Capanema. Nas palavras do próprio Villa-Lobos:

*“O canto orfeônico é o elemento educativo, destinado a despertar o bom gosto musical, formando elites, concorrendo para o levantamento do nível intelectual do povo e desenvolvendo o interesse pelos feitos artísticos nacionais. É o melhor fator de educação cívica, moral e artística. O canto orfeônico nas escolas tem como principal finalidade colaborar com os educadores para obter-se a disciplina espontânea dos alunos, despertando, ao mesmo tempo, na mocidade um sã interesse pelas artes em geral” (MARIZ, 1977:84).*

Nos anos seguintes, Villa-Lobos realizaria diversas concentrações orfeônicas, que chegaram a reunir até 40.000 vozes, no estádio de São Januário, além de séries de concertos voltados para a juventude e da elaboração do “*Guia Prático*”, uma obra de seis volumes, depois ampliada para onze, com pequenas peças didáticas para piano solo e para coro, voltadas para o ensino de noções musicais como ritmo, notas, timbres, etc.

É entre 1930 e 1945 que Villa-Lobos compõe a tão famosa série das “*Bachianas Brasileiras*”, formadas por nove belíssimas obras, para diversas combinações de instrumentos, supostamente com o objetivo de unir as influências da música de Johann Sebastian Bach, com elementos musicais de raízes brasileiras, daí o nome. Segundo as palavras do próprio Villa-Lobos, “*Bach é uma fonte folclórica universal, é um intermediário entre todas as raças; toda a arte popular, em qualquer parte, procede dessa arte maior que vem do infinito-astral, para se infiltrar na terra como música folclórica*” (ANDRIES, 1975:s/p). As “*Bachianas*” mais famosas são a n° 2, cuja última parte, a toccata “*O Trenzinho Caipira*”, veio a ser sua música mais conhecida, e a n° 5, para soprano e oito cellos.

A partir dos anos 40, o Brasil e o Mundo curvam-se ante a genialidade de Heitor Villa-Lobos. Em 1940, vai a Montevideú, chefiando a Embaixada Artística Educacional Brasileira, também dirigindo dois concertos sinfônicos e realizando conferências sobre a música brasileira. Em 1942, realiza no Rio de Janeiro dois concertos sinfônicos apenas com obras suas, dentre as quais a primeira audição da “*Bachiana Brasileira*” n° 4, os “*Choros*” n° 6, 9, 11, a 3ª suíte do “*Descobrimento do Brasil*”, extraída da partitura escrita por Villa-Lobos para o filme de mesmo nome, de 1937, e o “*Rudepoema*”, em versão para orquestra. Em 1943, é agraciado como Cavaleiro da Ordem Nacional do Mérito do Paraguai. Em novembro de 1944, vai aos Estados Unidos da América realizar uma turnê e recebe o título de “doutor em leis musicais”, no Occidental College, e torna-se regente da Janssen Symphony, de Los Angeles. Em 1946, torna-se membro honorário da Academia Filarmônica Romana e da Academia Americana de Artes e Letras de New York. Em 1961 (dois anos após a morte do Maestro) é proclamado o “Dia Villa-Lobos”, pelo prefeito de Nova York, Robert Wagner. Estes são apenas alguns poucos exemplos dos diversos prêmios, títulos e comendas que recebeu, principalmente nos anos 40 e 50.

A partir de 1948, a saúde de Villa-Lobos começa a se abalar, sofrendo as primeiras crises da doença (câncer) que iria vitimá-lo 11 anos depois. Viaja as pressas para os Estados Unidos para realizar uma bem-sucedida operação, no Memorial

Hospital. A partir daí, retorna às suas atividades normalmente. Realiza diversas turnês pela Europa, Estados Unidos e até no recém-criado estado de Israel. Compõe diversas obras, algumas das mais importantes de sua carreira, como as “*Sinfonias*” nº 8, 9, 10, 11, 12, os últimos “*Quartetos*”, várias obras corais e partituras para o cinema, como o balé “*A Floresta do Amazonas*” que, originalmente, foi composta para o filme “*Green Mansions*”, de 1958.

Villa-Lobos vem a falecer às 16 horas do dia 17 de novembro de 1959, no Rio de Janeiro, com 72 anos de idade. O padre que lhe deu a extrema-unção, que havia sido aluno do maestro, teria dito à Arminda (Mindinha, segunda esposa de Villa-Lobos), enquanto ele ainda estava semi-inconsciente, que “*quem compôs a 10ª Sinfonia (Sumer Pater Patrium), está perdoado de todos os seus pecados*” (MARIZ, 1977:78).

### **3. Villa-Lobos em Contexto: Modernismo, Nacionalismo e Populismo**

Tanto no movimento modernista brasileiro, que pregava a ruptura com a tradição romântica europeizante do século anterior a partir da criação de uma arte autenticamente nacional e ombreada com a Europa, simbolicamente inaugurado na Semana de Arte Moderna de 1922, quanto no projeto *civilizador* de “Educação Musical”, através do canto orfeônico, posto em prática durante o governo de Getúlio Vargas, Heitor Villa-Lobos teve participação de destaque e esta atuação marcou profundamente suas composições, assim como o teor dos debates entre os intelectuais em torno da interpretação das mesmas. As linhas que se seguem trarão uma breve abordagem destes momentos históricos, associando-os à contribuição dada pelo Maestro. Não se trata, no entanto, do reducionismo de considerar o Homem como um mero *personagem* passivo da história ou como um fruto do seu meio. A perspectiva histórica do objeto de estudo não deve jamais pretender ser auto-explicativa, mas pode contribuir enormemente para uma interpretação válida e bem fundamentada do *discurso* villa-lobiano.

#### **3.1. O Programa de Coelho Neto e o Movimento Modernista**

Conforme Wisnik (1977), o projeto do escritor Henrique Maximiano Coelho Neto, lançado no Rio de Janeiro a poucos dias antes da Semana de Arte Moderna é exemplar no sentido de apresentar o ponto de vista do escritor, em um contexto pré-modernista, acerca do papel ideológico que a música deveria assumir. O projeto de Coelho Neto envolveria um concurso, visando a criação de um poema sinfônico intitulado “*Brasil*”, no qual autores nacionais concorreriam com suas composições

desenvolvidas a partir de um *programa*, ou seja, um texto-base do escritor. A composição vencedora renderia ao autor um prêmio de dez contos de réis e seria apresentada na abertura da exposição comemorativa do centenário da Independência do Brasil, promovida pela Liga de Defesa Nacional. O grandioso projeto visava apresentar musicalmente um painel histórico do Brasil, no qual se destacariam os mais notáveis episódios da história, desde os “dias virgens” anteriores à chegada portuguesa, até o centenário da Independência. Wisnik apresenta com detalhes o texto de Coelho Neto, no qual consta, além dos episódios merecedores de destaque, a intenção expressiva a ser utilizada pelo compositor em cada um deles. O trecho abaixo, retirado da primeira parte, ou primeiro ciclo, ilustra o encerramento do episódio sobre a descoberta com os cantos religiosos da Primeira Missa:

*“É a primeira missa, é o Evangelho, é a vitória da Cruz, e a descida do Deus de Ourique na terra virgem e catecúmena, batizando-a com o nome piedoso do seu martírio”. “(...) acordes brandos sustam as almas em êxtase, elevam-se acentos místicos, tine a campainha (...)”.* (Coelho Neto, citado por WISNIK, 1977:18)

Ao longo dos quatro ciclos, os elementos indígenas e negros são acrescentados ao europeu, formando a “trinca nostálgica das raças” que formam a sensibilidade nacional. Coelho Neto busca fazer coincidir as conquistas políticas histórias com a formação da musicalidade brasileira, conforme se pode constatar no trecho abaixo extraído do último ciclo:

*“Os (...) sons aliaram-se, fundiram-se e aí vibram nas langorosas modinhas, nos batuques, nos cateretês, nos jongos e com tais músicas, expressão sonora de um povo emancipado, passamos, sorrindo e cantando, da Colônia para o Império e no Império, conquistamos as duas formosas liberdades – redimindo o escravo e exaltando a Pátria ao prestígio em que hoje a vemos”.*

*“E tais vitórias conseguimos com um só hino, que não era o símbolo de um regime, mas a própria voz da nação que, com ela, vai seguindo vitoriosamente para o futuro, como a França, através de todas as*



*vicissitudes políticas, tomou para canto de marcha a Marselheza”.*

(Coelho Neto, citado por WISNIK, 1977:20)

Em resumo, o programa recorre a elementos de ordem histórica, literária e musical para construir uma estetização da história, no qual a nacionalidade é afirmada através da fusão gradual dos povos em um percurso histórico de “*neutralização dos conflitos, de harmonização das diferenças, como se o tempo tivesse depurado toda a diversidade, fazendo do Brasil do centenário da independência um país sem tensões*” (WISNIK, 1977:20). Coelho Neto, além de criar uma imagem eufórica e ufanista do Brasil para a admiração européia, apresenta uma intenção explícita de direcionar conceitualmente a música, de fazê-la cumprir uma função social. “(...) *a música faria despontar uma determinada imagem do Brasil (implicando, também, essa imagem do Brasil numa determinada concepção de música)*” (WISNIK, 1977:21).

A despeito dos nítidos traços nos quais são percebidas as referências à tradição romântica no programa, como a própria forma musical proposta (poema sinfônico), consagrada pelos compositores do século XIX como Liszt, Smetana, Berlioz e Richard Strauss, de caráter profundamente *descritivo*, além da idéia de estetização da história através da *sentimentalidade*, esse texto assume grande importância para contextualização pretendida por assimilar os principais pontos de debate sobre a música nos primeiros passos do movimento modernista. Esses pontos, segundo Wisnik (1977) são três: (a) a relação entre a arte do presente e a arte do passado; (b) a oposição *música pura x música descritiva*, a primeira defendida pelos modernistas, a segunda ligada ao romantismo; (c) a relação entre a música brasileira e européia, presente na proposta de incorporação do material popular (folclore) ao repertório erudito. Esta última vem a ser a idéia-base do nacionalismo musical brasileiro, cujos primeiros passos já haviam sido dados por alguns compositores ainda ligados ao romantismo, como Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. Este, notabilizou-se, principalmente, pela campanha empreendida em prol do canto em português e por citações melódicas populares em suas obras, como a referência ao “*Sapo cururu*” na primeira parte da “*Série brasileira*” (Travassos, 2000). Villa-Lobos também desponta nesse cenário, inspirando-se em motivos populares, como nas “*Danças Africanas*” e a “*Lenda do Caboclo*”, compostas entre 1914 e 1920.

### 3.2. A Semana de Arte Moderna de 1922

Ocorrida em três festivais, realizados nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Theatro Municipal de São Paulo, a Semana contou com a participação de poetas, artistas plásticos, arquitetos e compositores, além de jornalistas. Foi organizada por um grupo de intelectuais paulistas e cariocas e apoiada por Paulo Prado, rico fazendeiro e comerciante de café, além de poeta, que atuava como mecenas em São Paulo (Travassos, 2000). Com o objetivo de celebrar o Centenário da Independência, a primeira fase do modernismo, inaugurada com a Semana, *“foi marcada pela ênfase na atualização estética e pela luta contra o ‘passadismo’, representado grosso modo pelo romantismo, na música, e pelo parnasianismo, na poesia”* (TRAVASSOS, 2000:19).

A participação de Heitor Villa-Lobos como único compositor brasileiro do evento pode ser explicada pelo fato deste se inserir justamente em um hiato entre gerações na história da música brasileira. Havia compositores maduros, reconhecidos e com formação européia e romântica, como Henrique Oswald (1852-1931) e Francisco Braga (1868-1945). Outros dois compositores, Nepomuceno (1864-1920) e Levy (1864-1892), citados anteriormente, já estavam falecidos em 22. A geração de compositores nascidos após 1870 não apresentava nenhuma grande promessa em termos de inovação. Outros autores que trouxeram novos sopros à música brasileira, como Francisco Mignone (1897-1986), Lorenzo Fernandes (1897-1948), Camargo Guarnieri (1907-1993) e Radamés Gnattali (1906-1988), ainda não haviam despontado à altura de 1922. Nesse vácuo, apenas Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Luciano Gallet (1893-1931), que se formaram compositores sem sair do Brasil, tornaram-se representantes da fase inicial do nacionalismo musical, e somente Villa-Lobos já se apresentava em concertos regularmente desde 1915. A contribuição do Maestro aos festivais se deu com um repertório de vinte peças, todas camerísticas, compostas entre 1914 e 1921 e que, em sua maioria, já havia constado em programas de concertos anteriores do compositor no Rio de Janeiro. Foram apresentados duas sonatas, dois trios, dois quartetos, um octeto, seis peças para canto e piano e sete peças para piano solo (Wisnik, 1977).

As composições de Villa-Lobos dividiram espaço na Semana com as de outros cinco compositores franceses: Debussy, Blanchet, Vallon, Satie e Poulenc. Entre os três primeiros, destaca-se Claude Debussy, figura ilustre da história musical, renovador da linguagem harmônica, considerado por uns o último compositor romântico e, por outros, como o compositor que abriu caminho para a música moderna. Blanchet e Vallon não foram compositores representativos para a música moderna. De outro lado,

os dois últimos, Satie e Poulenc, foram vinculados ao “grupo dos Seis”, formado por compositores franceses que representavam uma reação ao *Wagnerismo* e ao *impressionismo Debussysta*, com obras marcadas pela brevidade, simplicidade, utilização de elementos da música popular, como o *jazz*, além de críticas, por vezes sarcásticas, em relação à tradição. A peça de Satie, “*D’Edriophthalma*”, interpretada por Ernani Braga na conferência de Graça Aranha na abertura do evento, clara citação paródica da “*Marcha Fúnebre*” de Chopin, exemplifica bem o caráter de ruptura em relação ao romantismo.

Outro fato que marca a atitude de rompimento com o passado romântico é a declaração de Oswald de Andrade sobre Carlos Gomes, publicada no *Jornal do Commercio* em 12 de fevereiro: “*Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória de família, engolimos a cantarolice toda do ‘Guarani’ e do ‘Schiavo’, inexpressiva, postiça, nefanda*” (WISNIK, 1977:71). As afirmações de Oswald provocam polêmica entre os críticos, especialmente o carioca conservador Oscar Guanabarro. Carlos Gomes também seria alvo de críticas na palestra de abertura do evento feita por Graça Aranha, este, por sua vez, criticado por Ernani Braga. Mario de Andrade também investe contra o maior compositor brasileiro do império, mas amenizando o tom radical, dizendo que o Brasil “*não produziu músico mais inspirado nem mais importante que o campineiro. Mas a época de Carlos Gomes passou. Hoje sua música pouco interessa e não corresponde às exigências musicais do dia nem à sensibilidade moderna*”. (WISNIK, 1977:81)

Em relação às repercussões ao programa musical da Semana, Wisnik (1977) afirma que a apreensão teria sido difícil, por ser um repertório formado por peças de câmara, muitas vezes longas, pesadas e estranhas aos ouvidos de um público acostumado às óperas e à “pianolatria”, somando-se o fato de as condições nas quais os concertos eram apresentados favorecerem mais o clima de festa do que a audição atenta. O resultado disso pode ser constatado no conjunto de comentários críticos feitos após a Semana, os quais põem em destaque justamente, de um lado, aquelas peças que apresentam traços já conhecidos do público, como as peças pianísticas curtas e virtuosísticas, e também as “*Danças Africanas*”, de Villa-Lobos, que chamou a atenção pela sua rítmica marcante. De outro lado, destacaram-se também as obras escandalosas e inusitadas, além do “*Quarteto Simbólico*”, também de Villa-Lobos, por sua combinação instrumental atípica (flauta, saxofone, celesta e harpa ou piano) especialmente as peças parodísticas. Em resumo, o que se destacou no programa

musical apresentado foi a dualidade “já conhecido/inusitado”, ou o “velho/novo”, visões ambíguas que refletem o espírito que permeou a própria Semana.

Essa ambigüidade também atingiria Villa-Lobos nos comentários jornalísticos após os festivais. De um lado, autores como Oswald de Andrade e Ronald de Carvalho. “*Para Oswald, ‘Villa-Lobos é o filho comovido do seu tempo’; para Ronald sua música ‘é uma das mais perfeitas expressões da nossa cultura’ e ‘palpita nela a chama de nossa raça brasileira’*” (WISNIK, 1977:82). Por outro lado, há Oscar Guanabara, afirmando que Villa-Lobos procuraria esconder, na “*ausência de bom senso, das suas partituras, o que lhe falta em estudos de harmonia, e que lhe falece em inspiração*” (WISNIK, 1977:82). Apesar destes depoimentos extremados, o teor dos comentários que prevalece nas críticas de jornal tende a enaltecer o talento do compositor, mas com ressalvas em relação aos traços mais agressivos e inusitados.

Contudo, segundo Travassos (2000), apesar do espírito inovador e do desejo de renovação estética, a Semana de Arte Moderna revela-se desatualizada em relação às novidades técnicas que se desenvolviam simultaneamente nos círculos de Paris e Viena. As crises sociais, políticas e econômicas que assolaram a Europa no início do século XX, culminando na Primeira Guerra, atingiram também a técnica composicional erudita praticada até então, baseada no sistema tonal. Novas tendências, que buscavam a ruptura com este sistema, considerado esgotado foram desenvolvidas por compositores como o francês Darius Milhaud (politonalismo) e o austríaco Arnold Schoenberg (atonalismo e dodecafonismo). Desses, apenas a referência a Milhaud, componente do grupo dos Seis e que residiu no Rio de Janeiro entre 1917-18, é percebida no programa musical do evento. Mesmo assim, as obras de Villa-Lobos apresentadas apresentam muito mais referências ao impressionismo de Debussy, combatido em Paris pelos “Seis”.

A fase inicial do modernismo apresentada até agora, caracterizada pelo repúdio e o combate à tradição encerra-se, segundo Travassos (2000), com a Revolução de 30, deixando de lado a caracterização de “movimento”. A partir de então, a fase que se segue marcar-se-á pela preocupação maior com o tema da *nação* nos debates culturais. Mais tarde, esta mudança de tom nos debates será vista como o período do *modernismo nacionalista*. A fase combativa, de postura destruidora em relação ao passado dá lugar à fase construtiva, na qual busca-se a edificação de uma tradição artística nacional, até então desconhecida dos artistas.

### 3.3. O Nacionalismo Musical Brasileiro

As diretrizes básicas do que viria a ser o nacionalismo modernista brasileiro foram definidas, principalmente, por Renato Almeida e Mário de Andrade, na “*História da Música Brasileira*” (1926) e no “*Ensaio sobre a música brasileira*” (1928), respectivamente, e postas em prática, por Villa-Lobos, destacando-se em sua obra, neste sentido, a consagrada série dos “*Choros*” por utilizar, por exemplo, instrumentos não-convencionais na orquestra sinfônica, como o reco-reco, a cuíca e o caracaxá. Inspirados no trabalho que já vinha sendo feito por compositores como Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Marcelo Tupinambá, Pixinguinha, entre outros, defendiam a criação de uma escola brasileira de música erudita a partir da incorporação do popular. Esta idéia estava na contramão da ideologia progressista e cosmopolita dominante instalada pelas elites brasileiras do início da República, que rejeitava as “máculas” da cultura popular sobre a sociedade “civilizada”, pensamento este que encontrou ações efetivas, por exemplo, nas reformas urbanísticas do Rio de Janeiro no início do século XX, que expulsou as populações pobres que habitavam o centro. Segundo Travassos (2000), a estética nacionalista proposta, principalmente por Mário, no “*Ensaio*”, pode ser sintetizada em cinco diretrizes principais:

- “1. A música expressa a alma dos povos que a criam;
2. A imitação dos modelos europeus tolhe os compositores brasileiros formados nas escolas, forçados a uma expressão inautêntica;
3. Sua emancipação será uma desalienação mediante a retomada do contato com a música verdadeiramente brasileira;
4. Esta música nacional está em formação, no ambiente popular, e aí deve ser buscada;
5. Elevada artisticamente pelo trabalho dos compositores cultos, estará pronta a figurar ao lado de outras no panorama internacional, levando sua contribuição singular ao patrimônio espiritual da humanidade;” (TRAVASSOS, 2000:33-34).

O musicólogo e folclorista Renato Almeida defendia que a realização do projeto musical modernista dependia da integração do compositor (intelectual) com a natureza (universo rural). Em sua “*História da Música Brasileira*”, lançou a idéia da “sinfonia da terra”, na qual o observador-pesquisador poderia decodificar as mais diversas *imagens sonoras*, atrelando-as aos recursos técnicos da música erudita, a qual consistia

em uma concepção determinista mesológica na qual o “caráter nacional” brasileiro se formaria a partir do impacto da natureza sobre o homem e a adaptação ao meio, manifestada na música (Volpe, 2008). Utilizando uma linguagem bastante poética, com metáforas acerca da musicalidade da natureza tropical, Renato Almeida apresenta sua visão deste impacto sensorial desta sobre a racionalidade do colonizador europeu:

*“O mundo em torno é todo ele uma alegoria. Ao meio da luz, rebrilham e fulguram as coisas, tocadas de oiro, com num incêndio maravilhoso. A cor cria e transfigura, nos reflexos cambiantes e sutis, entre os tons intensos e os motivos suaves, numa surpreendente harmonia. O sol esbraseia, queima as florestas, escalda a terra e põe no mar requintes de brilhos, dando à natureza a alegria e o torpor, o deslumbramento e a melancolia. Na mata, torram as folhagens, arrebentam os troncos, donde escorrem as resinas mornas, e a terra mesma se abre, numa ânsia cruel e voluptuosa. A sinfonia prodigiosa que se levanta! Gritos vermelhos, melopéias verdes, alaridos de folhas secas, soluços lilases e imprecações cinzentas. São as vozes da selva que estrugem. Sons de violinos e oboés, flautas, violoncelos, tambores, fagotes e timbales, harmonizando um ritmo bárbaro e grandioso. Até o silêncio é uma voz grave e perturbadora, que ressoa e amedronta. Tudo canta; as ramarias gementes, os rios murmurosos, as cascatas em corais, as cigarras estridentes, os besouros e os moscardos zumbindo e a passarada, na politonia dos gorjeios e gritos, dos canários, das arapongas e dos coleiros. As flores silvestres e os frutos bravos são notas vibrantes e em tudo há som, nesse rumor indeciso da terra virgem, que é toda inteira um canto de alegria e de êxtase” (Almeida, citado por VOLPE, 2008:65).*

A originalidade da música brasileira estaria, segundo Almeida, no condicionamento imposto pela natureza ao colonizador português e a seus descendentes. Portanto, ele prenuncia Mário de Andrade na idéia de que a raiz musical brasileira existia numa realidade cultural autóctone, materializada no homem rural, ou rústico. O projeto nacionalista fundamentar-se-ia, segundo perspectiva de ambos, na aproximação deste com o homem culto. A partir de então, este segundo, utilizando-se dos recursos

técnico-estéticos eruditos e passando a ser denominado *homem cultural*, poderia “deglutir antropofagicamente” as falas populares, transfigurando-as um discurso sonoro nacionalista. Esta perspectiva dos intelectuais do modernismo nacionalista é definida por Naves (1998) como evolucionista, por submeter o elemento popular a um desenvolvimento erudito e encontra aplicação prática, por exemplo, no *Choros nº 10*, de Villa-Lobos.

Mário de Andrade, escritor, crítico, além de professor de piano e de História da Música no Conservatório Dramático de São Paulo, no início dos anos 1920, defendia que a História da Arte, no Brasil, havia passado por três momentos decisivos: 1º) dedicada a Deus, 2º) ao Amor, e 3º) à Nacionalidade. Nos dois primeiros momentos, os modelos europeus de composição eram paradigmáticos entre os compositores brasileiros eruditos, que ainda estavam presos a eles até o início do século XX (Garcia, 2007). Criticava, portanto, os compositores eruditos por sua falta de patriotismo e afirmava que a música brasileira só existia, até então, na canção “popular” que, em sua visão, poderia ser entendida como a música folclórica rural. O seu “*Ensaio sobre a música brasileira*” assumiu tal importância que passou a ser considerado por muitos historiadores como o marco inicial da escola nacionalista de composição brasileira. Mário refutava o nacionalismo romântico, que chegou a ser praticado por Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy, pois considerava que em suas obras faltava “intimidade” com a música brasileira. O recurso das citações melódicas populares em obras com roupagem essencialmente européia, como o melodrama das óperas italianas, o estilo vocal do *belcanto* e a orquestração sinfônica, transmitia uma idéia de Brasil como “país longínquo”, remoto, exótico. Para Mário, os compositores nacionais deveriam “falar” a linguagem musical do Brasil como quem fala a sua língua materna, os elementos nacionais deveriam estar arraigados no compositor de tal forma que não estivessem “visíveis” em sua obra (Travassos, 2000). Mário negava também a música comercial urbana, que ganhava cada vez mais espaço a partir do advento do rádio, vista por ele como degradante e aberta às influências estrangeiras. A busca pelas raízes na música popular deveria ser empreendida, mas cuidadosamente, atentando para as virtudes que eram genuinamente nacionais:

*“Nas regiões mais ricas do Brasil, qualquer cidadinha do fundo sertão possui água encanada, esgotos, luz elétrica e rádio. Mas por outro lado, nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém,*

*apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra. (...) Por tudo isso, não se deverá desprezar a documentação urbana. Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o Choro e a Modinha. Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais” (Mário de Andrade, citado por WISNIK, 1982:131-132).*

Segundo o projeto evolucionista de Mário de Andrade, os compositores interessados em participar da formação da “escola brasileira” deveriam cumprir quatro fases: a *tese nacional*, o *sentimento nacional*, a *inconsciência nacional* e a fase *cultural* (Garcia, 2007). Na primeira fase, de construção, o compositor daria os primeiros passos rumo à nacionalidade, buscando as fontes folclóricas. Seria o momento da música “interessada”, segundo sua denominação, não sendo meramente contemplativa e, sim, ligada aos rituais religiosos e às atividades agrícolas (Wisnik, 1982). Nesta fase, os compositores deveriam abrir mão da busca pelo sucesso individual em prol da construção da hegemonia nacionalista. “*Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, de construção*” (Mário de Andrade, citado por WISNIK, 1982:144). As fases se sucederiam à medida que o processo composicional nacionalista estivesse cada vez mais internalizado e espontâneo por parte dos compositores. Na fase da inconsciência nacional, estes já escreveriam obras inteiramente nacionalizadas, não mais sendo necessária a pesquisa folclórica. Após esta etapa, restaria apenas a última, a fase Cultural, também chamada de *livremente estética*, na qual a escola brasileira de composição estaria enfim estabelecida e nivelada com a grande música européia. Todavia, Mário admitia que, até então (1928), nenhum compositor brasileiro havia conseguido atingir sequer à terceira fase (Garcia, 2007).

Naves (1998), recorre ao conceito germânico de *Bildung*, surgido no final do século XVIII e desenvolvido por ideólogos como Goethe, Hegel e Humboldt, como útil para entender a concepção de cultura que permeia o modernismo brasileiro. *Bildung* é



uma palavra com enorme campo semântico e diversas traduções possíveis, como *cultura*, *formação* ou *autoformação*. Sua idéia central remete à idéia de “aperfeiçoamento individual”, de desenvolvimento da autonomia e das capacidades particulares. Porém, este processo imanente sofre a interferência de elementos *externos*, ou seja, do *meio*. Cada indivíduo possui uma *originalidade* intrínseca que se complexifica através do relacionamento com o exterior, o que possibilita uma infinidade de combinações possíveis, havendo tanto uma *Bildung* do indivíduo, quanto uma *Bildung* da comunidade. Através do desenvolvimento das particularidades atinge-se o universal. Segundo Louis Dumont, *Bildung* significa “*reunir em si o que há de mais diverso na humanidade, destilá-lo até ver a idéia exprimir-se dos modos mais perfeitos, sem segregar o particular do universal, e o subjetivo do objetivo, de modo que tudo esteja inter-relacionado*” (Dumont, citado por NAVES, 1998:58). O conceito de cultura adotado pelo modernismo brasileiro aproxima-se daquele formulado por esta vertente do romantismo germânico. Para Mário de Andrade, o projeto musical brasileiro só obteria êxito recorrendo às técnicas européias de harmonização para serem trabalhadas a partir de uma matriz *original* brasileira, que representasse nossas particularidades raciais, portanto, tornando-nos “universais porque nacionais”.

Como já visto, o conceito de *Bildung* está vinculado à noção de *universal*, o que ajuda a compreender melhor a construção da *imagem de sociedade* empreendida pelos modernistas brasileiros, concebida como uma *totalidade*, tanto por Mário de Andrade, quanto por Heitor Villa-Lobos. Ambos procuraram fazer “mapeamentos musicais” do Brasil, a partir de viagens ao interior do país e, posteriormente, engajar-se-iam em “cruzadas pedagógicas”. Além disto, Naves (1998) argumenta que o *projeto de totalidade* do movimento caracterizava-se sempre pelo recurso ao *excesso* – utilização de adornos, peso, riqueza, reverencia, grandiosidade – e pelo tom *grave*, conjunto de características que a autora denomina de *estética da monumentalidade*. No campo musical, esta estética estaria associada a obras sinfônicas, marcadas pelo efeito grandioso que a orquestra permite, além da já citada característica do *excesso*, presente na instrumentação variada e numerosa, uso de recursos expressivos como os extremos dinâmicos (fortíssimos e pianíssimos), movimentos extensos, temas diversificados e desenvolvimentos complexos. Curiosamente, estas características monumentais ou apoteóticas marcam profundamente obras de compositores românticos, renegados pelos modernistas, como por exemplo Richard Wagner e Gustav Mahler.

A estética villa-lobiana, segundo Naves (1998) é um exemplo de realização pelo excesso. A diversidade de informações musicais, de origem européia, negra, indígena, urbano-cosmopolita e rural-regional é uma característica importante, além da grandiloquência, do uso de melodias “infinitas” (muito longas), para transmitir idéias referentes à natureza exuberante. Outra característica da carreira de Villa-Lobos que remete à *estética da monumentalidade* foram as grandes concentrações corais promovidas por ele enquanto desenvolveu seu projeto de educação artística e musical a frente da SEMA, durante o governo de Vargas, período este que será analisado a seguir.

### **3.4. Villa-Lobos e o Populismo**

Conforme aponta Wisnik (1982), após o movimento revolucionário de outubro de 1930 e a instauração do novo regime, a participação da cultura musical (erudita) na vida social havia declinado sensivelmente em relação à década anterior. Na visão dos críticos da época, como Luiz Heitor, a “falsa” música popular, apoiada pelo seu “terrível” aliado, o rádio, ganhava cada vez mais espaço entre a população, consolidando cada vez mais um novo e poderoso elemento, que irá complexificar ainda mais o entendimento e os debates acerca da cultura brasileira: a *cultura de massa*.

Paralelamente, Villa-Lobos tornava a residir no Brasil após sua temporada em Paris e iniciava sua campanha pela cultura musical infantil nas escolas. Em fevereiro de 1932, envia uma carta, publicada no Jornal do Brasil no dia 1º daquele mês, contendo apelos “dramáticos” ao presidente Vargas reivindicando o apoio do Estado às artes no Brasil. Curiosamente, no mesmo dia é criada a SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística), e ainda no mesmo mês o Maestro é convidado por Anísio Teixeira, secretário de educação do Distrito Federal, para construir um projeto de educação musical e canto orfeônico. A primeira realização da SEMA foi a realização do Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico (ou Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino do Canto Orfeônico), voltado aos professores da rede municipal e visando a rápida difusão do ensino musical nas escolas do Rio de Janeiro. A aula inaugural ocorreu dia 10 de março de 1932, sendo o curso dividido em quatro níveis (Galinari, 2007):

- 1º) Curso de declamação rítmica – Calífasia.
- 2º) Curso de preparação do ensino do Canto Orfeônico.
- 3º) Curso especializado de música e Canto Orfeônico.

#### 4º) Curso de prática do Canto Orfeônico.

O programa de canto orfeônico, na concepção de Wisnik (1982), estava fundado em um tríptico aspecto: *disciplina, educação cívica e educação artística*. Em suas propostas gerais e explícitas, assume um caráter estético-pedagógico e, em seu modelo autoritário implícito, evidencia sua dimensão política, que pode ser confirmada pela frase de Roquette Pinto, presente no cabeçalho do livro de inscrição do Orfeão de Professores, e que condensa em si o trinômio *ufanismo-nacionalismo-trabalhismo*:

*“PROMETO DE CORAÇÃO SERVIR A ARTE, PARA QUE O BRASIL POSSA, NA DISCIPLINA, TRABALHAR CANTANDO”* (WISNIK, 1982:180).

Sobre as concentrações corais, a primeira delas ocorre em São Paulo, antes mesmo da criação do programa. Em 1931, com o patrocínio do interventor daquele estado, João Alberto, 12.000 vozes cantaram o Hino Nacional regidas por Villa-Lobos. Após esta pioneira, outras se seguiram, ocorrendo em teatros, praças públicas e estádios de futebol, geralmente em datas cívicas, como o dia da Bandeira, da Pátria, Pan-Americano, da Independência, da Música, da Árvore e etc. Algumas concentrações foram marcantes, como a de 24 de outubro de 1932, no estádio do Fluminense Football Club, com 18.000 vozes, e o concerto em louvor à Santa Cecília, no dia 26 de novembro de 1933, que contou com 2.000 músicos, entre civis e militares, além de 10.000 vozes.

Após a instauração do Estado Novo, em 1937, as solenidades aumentaram bastante em frequência e número de participantes, além de ganharem cada vez mais um caráter propagandístico e de confraternização político-moral. O ápice dessas realizações figurativas ocorria anualmente na Semana da Pátria, organizada nos dias próximos ao Dia da Independência, sendo a maior delas ocorrida em 7 de setembro de 1940, no estádio de São Januário, a qual atingiu número recorde de 40.000 vozes:

*“Entre paradas militares, discursos do presidente e fogos de artifício, a Juventude brasileira seguia entoando as notas vibrantes do Brasil Maior, direcionando a Getúlio as reverências simbólicas e a sua gratidão eterna. Sob a regência de Villa-Lobos, vestido de azul brilhante, as apresentações corais ocorriam sempre na chamada Hora*

*da Independência, afixada anualmente nos dias 7 de setembro, às 4 horas da tarde. De todos os eventos que integravam a Semana da Pátria, esse era o único que se mantinha intocável em todos os anos. Getúlio Vargas fazia a sua aparição messiânica geralmente em dois momentos da programação: na formatura da Juventude Brasileira e na citada Hora da Independência” (GALINARI, 2007:170-171).*

Em suma, Wisnik (1982), argumenta que a ação do Estado Getulista no âmbito cultural, especialmente através da música, se dá em função de uma concepção populista que visava retificar uma “falha pedagógica”, provocada pelos impactos da modernidade capitalista e pela emergência, no Brasil, da sociedade de consumo. Essa retificação deveria ser empreendida pelo estadista em aliança com o artista, resultando conseqüentemente em um novo modelo de *mecenato*. Portanto, com o Estado passando a conceber um projeto político-social-econômico-cultural, o artista deixa de ser um “mero apêndice”, um passatempo das elites burguesas, e volta a ser admitido como protagonista na ordem social. “*Nesse quadro, a arte é concebida de maneira paradigmática, ‘terapêutica’, ‘dinamogênica’, medicinal: o artista é um pesquisador de laboratório que tira conclusões a serem ‘aplicadas em pequenas doses à mocidade brasileira’*” (WISNIK, 1982:185).

Os episódios apresentados neste subcapítulo, em conjunto com a perspectiva biográfica de Heitor Villa-Lobos, embora apresentados superficialmente, permitem uma melhor compreensão do ambiente cultural que cercou o Maestro em sua trajetória artística. O engajamento do compositor a correntes ideológicas, tais como o modernismo, o nacionalismo musical e o trabalhismo, era reconhecido por vários de seus contemporâneos, como afirmou Mário de Andrade: “*Villa-Lobos é um mestre. Uma influência criticada e selecionada das múltiplas soluções que ele está dando pra música artística brasileira só pode ser salutar*” (Mário de Andrade, citado por GARCIA, 2007:141). Este engajamento pode, e deve, ser encarado como elemento fundamental para uma *interpretação válida* de suas obras.

Por outro lado, a adesão de Villa-Lobos a essas correntes sempre se deu de uma forma muito particular do ponto de vista da fidelidade aos “preceitos” de cada uma delas. As obras apresentadas por ele na Semana, assim como aquelas compostas posteriormente não eram exatamente representantes de uma vanguarda radical que

rompia com todos os elementos da tradição romântica, como se pôde constatar no trecho dedicado à *estética da monumentalidade*. O exotismo, ou seja, o apelo ao *exótico*, ao *excêntrico* e ao *selvagem* com o intuito de atrair a atenção das platéias européias, abertamente condenado por Mário de Andrade em seus textos, foi abusivamente explorado por Villa-Lobos durante sua estadia em Paris. Além disso, sua atuação junto à SEMA é encarada, por vários autores muito mais como representante de um humanismo tradicional, resultado de sua obsessão pela *catequese* e do desejo de pôr em prática um trabalho de educação musical popular do que compartilhante da ideologia autoritária do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda).

“É tão simplista pensar que essas considerações enquadram a música de Villa-Lobos quanto é bobagem achar que a obra do compositor não tem nada a ver com elas” (WISNIK, 1982:173). Levar em conta essas ponderações não ajuda a *distensionar* o problema, pelo contrário, redobram ainda mais sua complicação, mas também permite uma melhor aproximação, compreensão e delineamento do objeto de estudo proposto.

#### 4. A Questão de investigação

A questão central que a pesquisa tentará responder é: **Quais representações espaciais podem ser identificadas nas obras de Heitor Villa-Lobos selecionadas, e que discursos geográficos podem ser reconstruídos a partir destas representações?**

Para tentar responder a essa questão, será feita uma interpretação, ou uma “leitura geográfica”, de duas obras do maestro Villa-Lobos. Os critérios adotados para a seleção das obras estão detalhados na terceira parte da dissertação, dedicada aos procedimentos operacionais. Buscar-se-á, primeiramente, a relação representacional, fundamentada na abordagem semiótica, entre aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos, instrumentais, entre outros, destas composições, e elementos característicos do espaço. Em seguida, o discurso “villa-lobiano”, identificado a partir destas representações, será analisado segundo a ótica do discurso geográfico, baseando-se em sua epistemologia, em autores e em conceitos caros à geografia cultural.

Juntamente a outros artistas como Noel Rosa, Ary Barroso, Carmem Miranda, entre outros, Heitor Villa-Lobos contribuiu enormemente para a formação de uma idéia, uma comunidade simbólica, um sentimento de identidade que se convencionou chamar de cultura nacional brasileira. A cultura nacional, segundo Stuart Hall (2005) é composta não apenas de instituições, mas principalmente de símbolos e representações.

Portanto, pode-se entender a “brasilidade” como um conjunto de significados nascidos a partir da relação sociedade-espço.

Esta pesquisa pretende refletir acerca da importância das manifestações artísticas para a abordagem cultural na geografia, reconhecendo-as como linguagens que expressam “visões de mundo”, e podem ser úteis aos geógrafos como instrumento de investigação para entender melhor o relacionamento dos seres humanos com o espaço. Ainda dentro desta reflexão, põe-se em destaque a importância e a natureza da Música, que apesar de pouco explorada nesta ciência, oferece uma dimensão psicológica singular no campo das artes.

Além disso, este trabalho reconhece a importância do método hermenêutico para a geografia cultural. Sobre a hermenêutica, entende-se que seja a busca pela compreensão do sentido que os fatos expressam. “*Compreender é o ato de encontrar nos fatos a intenção dos outros*” (GOMES, 1996). Portanto, ao invés de explicar, pretende-se interpretar, através da contextualização dos fatos, no caso, as músicas de Villa-Lobos, no seu ambiente de representações. Entretanto, dentro da perspectiva hermenêutica e pós-modernista atual, a mimética é descartada, ou seja, as representações não possuem apenas um sentido único, verdadeiro e definitivo. Os significados são instáveis e podem ser reciclados ou invertidos, dependendo do contexto. Os sentidos dos fatos também dependem do ponto de vista do intérprete, “*que é um indivíduo com um background social e cultural particular*” (SARMENTO, 2004:43), e também deve ser levado em conta. Para os hermenêuticos, não há fuga para o etnocentrismo. Portanto, as representações do mundo nada mais são do que verdades parciais.

Também se busca enfatizar a utilidade dos meios não-visuais para a pesquisa geográfica, em contraste com a importância dada à *visão* como o sentido hegemônico da geografia. Armand Frémont, nos anos 70, atentava para o fato de que “*a geografia tinha de falar das formas, das cores, dos cheiros, dos sons, dos ruídos*” (CLAVAL, 2003:158). Sentidos como a audição, o olfato e o paladar revelam dimensões bastante distintas daquela que percebemos com os olhos. Explorar os outros sentidos significa dar continuidade a uma crescente e rica gama de possibilidades para a geografia e as outras ciências do homem.

## II – MÚSICA E ESPAÇO: OS CAMINHOS DE ANÁLISE

As transformações que a geografia cultural sofreu a partir dos anos 70 trouxeram novas matrizes epistemológicas e metodológicas para a disciplina, gerando um debate, considerado por alguns uma “dicotomia”, entre a geografia cultural tradicional e a *new cultural geography*, ou geografia cultural renovada. Esse debate, além de permitir a inclusão de novos objetos de estudo ao “repertório” da geografia cultural, permitiu novas acepções e abordagens a objetos que já eram de interesse da disciplina anteriormente. Os estudos geográficos sobre música, ou *music geography*, exemplificam muito bem esta situação. O objetivo desta segunda parte da dissertação é apresentar uma breve retrospectiva deste sub-campo de estudo, apontando os principais trabalhos e eventos realizados no exterior, assim como as iniciativas de geógrafos brasileiros interessados no tema. Além disso, serão apresentadas as contribuições dos dois autores mais importantes no que diz respeito a esta área de estudo: George O. Carney e Lily Kong. Importantes no sentido de possuírem o maior número de publicações a respeito do tema e por terem se dedicado a um esforço de sistematizar suas diversas vertentes. Por fim, será empreendida uma breve análise comparativa das diferentes contribuições destes autores e como elas estão inseridas na discussão sobre a dita “dicotomia” entre a geografia cultural tradicional e a geografia cultural renovada.

### 1. Uma trajetória de quatro décadas

Um dos mais importantes trabalhos já realizados na área de geografia e música é de autoria de George O. Carney, no livro *“The Sounds of People and Places: Readings in the Geography of Music”*, originalmente lançado em 1978, no qual o autor apresenta uma coletânea de ensaios próprios e de outros autores que se dedicaram a este tema. Na introdução da sua quarta edição, de 2003, Carney expõe uma detalhada retrospectiva da história deste ramo da geografia cultural, desde o primeiro artigo sobre música escrito por um geógrafo, até as tendências mais recentes. É a partir desse trabalho que se baseia grande parte deste estudo.

A trajetória dos estudos de geografia sobre música inicia-se há quarenta anos atrás, com o artigo de Peter Hugh Nash, *“Music Regions and Regional Music”*, de 1968. Apesar de ser uma tradição relativamente longa, ela permaneceu praticamente restrita à geografia norte-americana durante grande parte desse tempo. Em 1970, é concluída a primeira *Master’s thesis* sobre o tema: *“Rock-and-Roll: A Diffusion Study”*, de Jeffrey

Gordon. Em 1971, o primeiro artigo integral aparece em um periódico americano, de autoria de Larry Ford “*Geographic Factors in the Origin, Evolution and Diffusion of Rock and Roll Music*”. A partir de então, uma série de trabalhos são publicados até que em 1974, na primeira SNACS (*Society for the North American Cultural Survey*), a Música foi designada como um dos capítulos para “*This Remarkable Continent: An Atlas of United States and Canadian Society and Cultures*”, que foi publicado em 1982. Após essa publicação, os estudos musicais passaram a ser considerados como um novo sub-campo dentro da geografia cultural (Carney, 2003).

A partir dos anos 80, sessões especiais sobre música têm sido realizadas nas reuniões anuais da *Association of American Geographers* em diversas cidades, San Antonio (1982), Detroit (1985), Minneapolis (1986), San Diego (1992), Atlanta (1993), San Francisco (1994), Chicago (1995), Charlotte (1996), Fort Worth (1997), Boston (1998), Honolulu (1999), Pittsburgh (2000), New York (2001) e Los Angeles (2002). A expansão desse sub-campo ultrapassa as fronteiras dos Estados Unidos. Em 1993, uma reunião intitulada “*Place of Music*” foi realizada no *University College London*, sob o patrocínio dos *Economic Geography, Landscape, and Social/Cultural Geography Research Groups* (Carney, 2003). A partir desse evento, origina-se mais um dos grandes trabalhos realizados sobre o tema, o texto “*Popular Music in Geographical Analyses*”, da autora cingapuriana Lily Kong, que será discutido mais adiante.

Ao longo das décadas de 90 e 2000, diversos artigos foram publicados em diferentes revistas acadêmicas americanas, como o *Journal of Cultural Geography*, *The Professional Geographer*, *The Geographical Review*, e o *Journal of Geography*, além dos não-americanos, como *Transactions of the Institute of British Geographers*, *The Canadian Geographer* e o *Progress in Human Geography* (Carney, 2003). A revista francesa *Géographie et Cultures*, fundada por Paul Claval, publicou em 2006 um número dedicado ao tema, intitulado “*GÉOGRAPHIES ET MUSIQUES: Quelles perspectives?*”, com uma coletânea de textos de diversos geógrafos, com abordagens que vão desde o estudo do perímetro espacial e musical da ópera em Provença, até o estudo da articulação entre a lógica global e as características locais a partir do *hip-hop* na Mongólia.

Em 2003, é publicado um dos mais completos e atualizados trabalhos sobre o tema, o livro dos geógrafos da *University of Sydney* John Connell e Chris Gibson intitulado “*Sound tracks. Popular music, identity and place*”. A fotografia da capa, uma banda de flauta de pã, típica de países andinos, apresentando-se na calçada da Times



Square, em Nova York, retrata o teor do texto, que aborda a espacialidade da música popular, mais especificamente, focalizando a relação entre música e mobilidade espacial, as formas pelas quais a música está ligada aos elementos culturais, étnicos e geográficos da identidade e como estas questões estão atreladas às transformações de ordem econômica, tecnológica e cultural (Connell & Gibson, 2003).

No Brasil, poucos trabalhos foram realizados sobre geografia e música, mas podemos destacar alguns como a pioneira dissertação de mestrado de Mello (1991) sobre composições da MPB e o Rio de Janeiro, o artigo de Mesquita (1997) sobre a Geografia Social na música do Prata, a tese de doutorado de Ribeiro (2006), abordando o conceito de espaço-vivo e suas variáveis na cidade de Diamantina sob o ponto de vista dos músicos e a dissertação de mestrado de Marcelino (2007), que aborda as transformações sofridas pelo samba paulista em sua transição da zona rural, concentrado principalmente na cidade de Pirapora do Bom Jesus, para a metrópole de São Paulo a partir do final do século XIX e durante o século XX. Em 2000, foi publicado um excelente artigo do antropólogo PESSOA DE BARROS (2000), no qual ele busca a compreensão dos rituais do candomblé, a história dos mitos e dos ritos, a partir dos seus cantos litúrgicos. Segundo ele, *“Dedicamos especial atenção a estes cânticos como também aos diferentes ritmos que os acompanham, pois julgamos serem eles parte significativa na manutenção da memória africana no Brasil”* (PESSOA DE BARROS, 2000:35-36). Portanto, o autor deixa claro que a sua análise envolve alguns dos elementos básicos que compõem a música (melodia e ritmo), e não somente uma análise dos textos cantados. Ele aborda também a importância de cada instrumento musical que compõe a orquestra, assim como as funções que são acumuladas pelo alabê, figura equivalente ao maestro das orquestras convencionais. Entretanto, a análise também não se limita a somente descrever as características fundamentais da música sacra do candomblé, e sim, relaciona essas características com as outras manifestações não-musicais, assim como a sua função de transmitir os valores da comunidade, reforçando a sua identidade:

*“Nesse mundo de sons, os textos, falados ou cantados, assim como os gestos, a expressão corporal e os objetos-símbolo transmitem um conjunto de significados determinado pela sua inserção nos diferentes ritos. Reproduzem a memória e a dinâmica do grupo, reforçando e integrando os valores básicos da comunidade, através da dramatização*

*dos mitos, da dança e dos cantos, como também nas histórias contadas pelos mais velhos como modelos paradigmáticos”* (PESSOA DE BARROS, 2000:37).

Há que se destacar também a valiosa contribuição do Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Espaço e Cultura (NEPEC), da UERJ. Na revista Espaço e Cultura, foram publicados textos sobre o tema como o de Corrêa (1998), além dos já mencionados Mesquita (1997) e Pessoa de Barros (2000). Em 2006, realizou o 5º Simpósio Nacional e 1º Internacional sobre Espaço e Cultura no qual uma das mesas redondas foi denominada “Espaço, Literatura e Música”, com a apresentação de trabalhos de geógrafos brasileiros interessados em desbravar esse sub-campo. E em 2007, a 14ª publicação da Coleção Geografia Cultural, é intitulada *Literatura, Música e Espaço*, com textos de Marc Brosseau sobre o viés literário, e de George O. Carney, sobre o viés musical.

Atualmente, pode-se considerar George O. Carney e Lily Kong como os dois autores mais importantes na área de Geografia e Música. Ambos publicaram não apenas trabalhos empíricos que abordam a atividade musical dos Estados Unidos e Cingapura, respectivamente, sobre a ótica espacial, mas também desenvolveram análises sobre este sub-campo de estudo, cada qual apresentando diferentes linhas de pesquisa já exploradas pelos geógrafos e, além disso, oferecendo propostas de agendas de pesquisa para os novos geógrafos que se interessam pelo tema.

## **2. A contribuição de George O. Carney**

Nash e Carney (1996) oferecem uma sistematização na qual sete temas principais são delineados na formação da *music geography*, que deveriam servir de referência aos geógrafos interessados pelo assunto: I – origens (não-geográficas); II – distribuição mundial e tipos; III – análises de localização; IV – áreas de origem de atividades musicais; V – tendências baseadas em eletricidade; VI – impacto nas paisagens; VII – música global. Os autores fariam ainda referência a um oitavo tema emergente, inovações tecnológicas, ainda carente de estudos. Em função do crescimento e desenvolvimento deste sub-campo nos anos 90, esta sistematização sofreria grandes transformações posteriormente, tornando-se mais complexa, como se pode comprovar no primeiro capítulo da quarta edição de *The Sounds of People and Places*, no qual

Carney articula nove fenômenos musicais observáveis com dez temas passíveis de abordagem pela geografia.

Segundo Carney (2003), os fenômenos musicais que os geógrafos têm se debruçado dividem-se em nove categorias gerais: (1) estilos/gêneros, (2) estrutura, (3) letras, (4) instrumentação, (5) intérpretes e compositores, (6) centros e eventos, (7) mídia, (8) música étnica e (9) indústria. Na geografia norte-americana, mais da metade dos trabalhos são dedicados à música *country*, seus vários sub-estilos, letras e instrumentação, 20% são voltados para o *Rock and Roll*, e o restante explora uma grande variedade de gêneros, como a música clássica, gospel, jazz, blues, música folclórica, étnica, entre outros. A partir destas nove categorias de fenômenos musicais observáveis, os geógrafos exploram uma diversidade de abordagens e temas, que podem ser agrupados em dez tipos gerais (Carney, 2003):

1. A delimitação de regiões musicais e a interpretação da música regional, como os sub-estilos do *country* no Sul dos Estados Unidos, o *Reggae* na Jamaica e a música *Cajun* do sul da Louisiana.
2. A evolução de um estilo musical com o lugar, ou a música de um lugar-específico, por exemplo: Viena e o *Clássico*, Nashville e o *Country*, Detroit e *Motown*, Seattle e o *Grunge*, a *52nd Street* de Nova York e o *Bebop Jazz*.
3. A origem e a difusão do fenômeno musical, como na trajetória da difusão do *country blues*, da sua origem, no delta do Mississipi, para Chicago com os músicos do blues atuando como agentes de difusão.
4. A relação entre a distribuição espacial da música e as migrações humanas, rotas de transporte e redes de comunicação como, por exemplo, na transnacionalização da música a partir do intercâmbio de artistas entre os países, além da importação e exportação de LPs, K7s e CDs, assim como as trocas de músicas em formato MP3 pela Internet, que resultam na popularidade de gêneros norte-americanos no restante do mundo.
5. Os elementos psicológicos e simbólicos da música moldando o caráter de um lugar: a imagem do lugar, o sentido de lugar e a percepção do lugar. Pode-se citar o trabalho de Lechaume (1997), que examina a influência que a *chanson* exerceu na evolução da identidade territorial do Quebec.
6. Os efeitos da música na paisagem cultural: salas de concertos, festivais de rock e mega-shows.

7. A organização espacial da indústria fonográfica e outros fenômenos musicais.
8. A relação da música com o ambiente natural. Por exemplo, um concerto ao ar livre em área não-urbana, o uso da madeira na construção de flautas indígenas, a representação de aspectos naturais da paisagem na música: ventos, canto de pássaros, tempestades.
9. A função da música “nacionalista” e “antinacionalista”. De um lado, compositores que, em sua obra, deram destaque aos valores nacionais, às vitórias, às belezas e ao folclore, como no caso de Antonín Dvorák, Bela Bartók e Heitor Villa-Lobos. De outro, sentimentos antipatrióticos retratados por bandas de punk rock como os britânicos *Sex Pistols*, em músicas como “*God Save the Queen*” e “*Anarchy in the UK*”.
10. As inter-relações da música com outros traços culturais em um sentido espacial, por exemplo, a religião, as gírias, a política, a culinária e os esportes.

Carney (2003), utilizando uma matriz desenvolvida pelo autor Ed Huefe (quadro 1), combina estas dez abordagens de pesquisa com as nove categorias musicais apresentadas anteriormente. O objetivo é oferecer uma síntese da ampla gama de possibilidades existentes no campo da geografia e música, que podem ser caracterizadas sob diversos adjetivos: empírica, descritiva, humanista, ateorética, não-analítica e subjetiva, pois elas flertam com teorias e métodos que vão desde a análise quantitativa e o difusionismo, que se aproximam da escola saueriana, até conceitos utilizados pela “nova” geografia cultural, como o espaço vivido e a paisagem simbólica, por exemplo.

**Quadro 1: A proposição de George O. Carney para o estudo da música pela geografia**

Abordagens de Pesquisa	Categorias Musicais								
	Estilos	Estrutura	Letras	Compositores e Intérpretes	Centros e Eventos	Mídia	Etnias	Instrumentação	Indústria
Regiões Musicais e Música Regional									
Evolução da Música e Seu Lugar Específico									
Origem e Difusão de um Gênero Musical									
Dimensão Espacial da Música em Relação às Migrações, Transportes e Comunicação									
Elementos Simbólicos e o Caráter do Lugar									
Efeitos da Música na Paisagem Cultural									
Organização Espacial da Indústria Fonográfica									
Relação da Música com o Ambiente Natural									
Música Nacionalista e Antinacionalista									
Inter-Relação entre Aspectos Espaciais da Música e Outros Traços Culturais									

(Extraída de CARNEY, 2003:6)

### 3. A contribuição de Lily Kong

Entre os mais importantes trabalhos já realizados a respeito de geografia e música, está o de Kong (1995), intitulado “*Popular music in geographical analyses*”. A autora se propõe a focalizar a interface existente entre geografia e música, visando a contribuição que esse tipo de pesquisa pode dar ao entendimento cultural e social. Segundo Lily Kong, a relativa negligência dos geógrafos em relação à pesquisa com música, dentre outras manifestações artísticas, está baseada em dois pontos principais. Em primeiro lugar, ela afirma que os geógrafos foram, durante muito tempo, “profundamente elitistas” em seus interesses, ou seja, privilegiou-se em demasia a cultura das elites em detrimento da cultura popular, que foi tratada, segundo ela, “*com desdém, como mero entretenimento, trivial e efêmero*” (KONG, 1995:184). Todavia, essa hegemonia da cultura dominante tem sido contestada recentemente, com o reconhecimento de que a cultura popular é, na verdade, uma fonte inesgotável de consciência popular.

Em segundo lugar, mas não menos importante, está o fato de que a pesquisa geográfica cultural privilegiou em larga escala o estudo de aspectos visuais. Indo a favor desta idéia, Smith (1997) argumenta que geografia humana está envolvida com uma política cultural que, quer explorando o legado do iluminismo (ver é acreditar) ou os presságios do pós-modernismo (imagem é tudo), permaneceu mergulhada na ideologia visual. Os sentidos de olfato, tato, paladar e audição têm sido negligenciados como uma consequência da ênfase na visão. De fato, ainda hoje muitos geógrafos definem paisagem, por exemplo, como “a porção visível do espaço”, ou “tudo aquilo que se vê”, como se na paisagem também não existissem sons, cheiros ou sabores. O olfato e o paladar, por exemplo, podem evocar um sentido de lugar radicalmente distinto da visão. Há que se atentar ainda para a importância dos sons que caracterizam diferentes espaços como o urbano e rural, assim como os naturais, o canto dos pássaros ou o som do vento nas árvores, e os originados pela atividade humana, como o som de um engarrafamento, ou da confusão de vozes no meio de uma multidão (Kong, 1995).

Para a autora, uma variedade de razões poderia ser citada para justificar o estudo geográfico da música. Uma delas é a de que, hoje, a difusão da música na sociedade é excepcional. Não existe uma sociedade em que não haja música. A música está presente no cotidiano das pessoas, mesmo que servindo apenas como “trilha sonora” para atividades como o trabalho, as compras no supermercado, atividades esportivas, de lazer, cerimônias, rituais religiosos, etc. Ou seja, a música é capaz de transmitir

“imagens” de um lugar, podendo servir como fonte primária para entender o caráter e a identidade dos lugares.

Lily Kong afirma que a música pode servir como um meio, um veículo, através do qual as pessoas transmitem suas experiências ambientais, seja do cotidiano ou de um fato extraordinário, sendo útil para enriquecer discussões que envolvem noções como “espaço”, e “lugar”. Pode-se acrescentar, como exemplo, o *funk* de morro carioca. Além disso, a música pode ter o caráter de resultado, produto da experiência ambiental. Um compositor escreve suas músicas inspirado, muitas vezes, em experiências individuais, na memória coletiva de sua comunidade ou seu povo. Um bom exemplo disso é a famosa *Abertura 1812*, do compositor russo Piotr Il'yich Tchaikovsky, uma obra orquestral que rememora o fracasso da invasão francesa à Rússia e a destruição da Grande Armada de Napoleão Bonaparte. Essa transmissão de sentimentos sobre o lugar pela música pode ser intensa a tal ponto de determinadas obras se tornarem símbolo da identidade de uma nação com o seu território. Como por exemplo, a tão debatida influência de Richard Wagner sobre a ideologia de Adolf Hitler, ou a música de Chopin como símbolo da resistência dos poloneses diante do nazismo, ou mesmo a importância dos hinos nacionais de cada país. Sejam quais forem os objetivos que movem a composição, a maneira através da qual esses sentimentos são expressos varia no tempo e no espaço.

KONG (1995) aponta ainda, cinco tendências principais para as pesquisas geográficas já realizadas com música. As três primeiras refletem a tradição da geografia cultural de Berkeley, enquanto as duas últimas estariam mais identificadas com a “nova” geografia cultural. Em primeiro lugar, estão aquelas que buscam demonstrar a distribuição espacial de formas musicais, atividades, artistas e personalidades, sendo essa forma de trabalho originada nos Estados Unidos, como se exemplifica com as obras de autores como Crowley e Carney. Esses trabalhos, segundo ela, não possuem um grande embasamento teórico. Visam apenas o mapeamento e não abordam os contextos sócio-políticos que acabaram por gerar a predominância de um determinado estilo musical em um determinado lugar.

Um segundo grupo pode ser caracterizado como aquele que visa a exploração dos locais de origem musical e a sua difusão, usando conceitos como contágio, relocação e difusão hierárquica. Procura também verificar os agentes e barreiras para essa difusão. Esta linha de trabalho, segundo a autora, já possui um maior aprofundamento teórico, articulando o objeto de estudo com o contexto em que ele está

inserido, além de contribuírem com discussões sobre a dinâmica espacial do desenvolvimento musical.

A terceira tendência é a que busca delimitar áreas que partilham certos traços musicais, sendo que essa delimitação ocorre em várias escalas, tais como a global e a regional. O problema que pode surgir nesse tipo de análise, segundo Kong, é a tendência de se tratar a cultura como algo homogêneo, isolando um traço cultural particular e definindo o caráter de uma área apenas com essa base, ignorando as condições sócio-políticas que influenciaram o desenvolvimento daquela característica cultural, e ignorando também os conflitos e tensões existentes com outras culturas na mesma região.

A quarta tendência descrita por Lily Kong é aquela na qual se investiga o caráter e a identidade dos lugares a partir das letras das canções. A autora cita como exemplo o texto de Jarvis, que identificou vários temas nas letras de canções de rock, e Marcus, em sua exploração de imagens da América no *rock and roll*. Podem-se incluir aqui também, os já mencionados trabalhos de Mello (1991) e Mesquita (1997); além de Vilanova Neta (2002).

Na quinta e última tendência os objetivos são basicamente os mesmos da anterior, ou seja, explorar a relação de identidade dos compositores com o seu espaço. Entretanto, a pesquisa visa interpretar as características dessa “visão de mundo” expressas através da melodia, instrumentação, letras (eventualmente) e as sensações ou impactos sensoriais transmitidos pela música.

Alem de delinear estas cinco principais vertentes exploradas no campo de geografia e música, Lily Kong propõe novas possibilidades de abordagens, que poderiam ser exploradas por geógrafos e não-geógrafos. As propostas que se seguem, conforme ela própria aponta, estão fundamentadas nas reflexões teóricas que conduziram, nas últimas décadas, ao reposicionamento da geografia cultural, que passa a se preocupar menos com as formas materiais e mais com os significados e valores simbólicos atribuídos a elas, além de levantar questões acerca da produção, circulação e consumo desses, da política cultural e as relações de poder e a teoria da construção social (Kong, 1995):

1. A análise de significados simbólicos. Ou seja, a preocupação com os simbolismos utilizados na música, além do papel simbólico da música na vida social. Como exemplo, pode-se mencionar a forma como a música *country*



evoca uma nostalgia do paraíso, de um modo de vida mais simples, sem complicações.

2. Música como comunicação cultural. Baseando-se em conceitos como discurso, texto e metáfora, os “textos musicais” devem ser entendidos como diálogos sociais, processos de comunicação que refletem o contexto sócio-histórico no qual estão inseridos.
3. A política cultural da música. A questão central aqui é focalizar os produtores de música, as condições sociais, políticas e econômicas nas quais eles atuam e como estas interferem nas suas intenções, seja para perpetuar uma ideologia, contestá-la, ou simplesmente para obter lucro, por exemplo.
4. Economia musical. Focalizando especificamente a indústria fonográfica, a preocupação nesta proposta dirige-se para os aspectos econômicos subjacentes à produção musical: criação de empregos, exportação, propaganda e atração de investimentos.
5. Música e a construção social de identidades. Preocupa-se aqui com o papel da música na construção e desconstrução de identidades nacionais, de gênero, étnicas ou religiosas, evidenciando a importância dessa arte na formação do que Benedict Anderson (1983) chama de “comunidades imaginadas”. A título de exemplo, pode-se citar os textos de Hudson (2006), sobre as relações entre música, identidade e lugar, e de Connell e Gibson (2004), onde analisam a ascensão e expansão da chamada *world music*, no final dos anos 80, como um fenômeno comercial, através do qual discursos sobre o “global” e o “local” são produzidos e disseminados.
6. Métodos de análise. Nessa proposta, Lily Kong denuncia uma inadequação nos métodos que vêm sendo utilizados pelos geógrafos: análise de letras, levantamentos de opinião, mapeamentos, etc. Para a autora, abordagens qualitativas e quantitativas podem contribuir de diferentes formas, mas é fundamental que o estudo não se limite a ser um exercício dos acadêmicos visando impor um ponto de vista dominante para a obra. Para tentar contornar este problema, ela propõe entrevistas com todos os envolvidos na produção de música, desde compositores e letristas, até as gravadoras e os criadores de imagens.

#### 4. “Geografia e Música” no debate: Geografia Cultural Tradicional x *New Cultural Geography*

A partir das classificações empreendidas pelos dois principais autores no campo da geografia e música, é possível refletir criticamente acerca de suas perspectivas e da inserção do presente estudo nesta, por assim dizer, corrente da geografia cultural. Os estudos que envolvem geografia e música, como é possível perceber, não estiveram alheios às discussões pós-70 ocorridas no âmbito das ciências humanas e sociais e que transformaram a geografia cultural radicalmente, ou seja, que atingiram a raiz da disciplina: o conceito de cultura. Os debates ocorrem, principalmente, em torno de três eixos principais (Hoefle, 1998):

1. A abrangência do conceito
2. A importância atribuída à cultura na explicação do comportamento humano
3. Os processos de mudança cultural

Segundo Hoefle (1998) uma das principais discussões em torno deste conceito reside na abrangência dos fenômenos sociais entendidos como cultura. Basicamente, têm-se duas visões principais: de um lado, a abrangente, que entende como cultura todo o conjunto de ações humanas, ou seja, cultura seria “tudo aquilo que o homem faz”. De outro lado, há a visão restrita, mais criteriosa, que considera a cultura como a parte cognitiva da vida, a atribuição de significados do homem às diversas esferas da vida, por meio de representações simbólicas, constituindo mapas de significados.

Outra questão relevante sobre a cultura reside no grau de importância atribuída a ela como força comportamental da vida humana (Hoefle, 1998). Existem três acepções básicas em torno desta idéia: 1) Determinante, ou determinismo cultural, no qual cultura é entendida como uma entidade supra-orgânica de valores que paira sobre os indivíduos, determinando seus comportamentos, idéias e formação. Esta corrente geralmente está associada à visão abrangente de cultura e influenciou bastante a Carl Sauer e à chamada geografia cultural tradicional; 2) Determinada, vinculada à corrente estruturalista e marxista, na qual a cultura seria apenas uma esfera da vida dependente de outras mais básicas à sociedade, como as forças de produção; 3) A forma holística, onde a cultura é concebida como determinante e determinada ao mesmo tempo, isto é, como uma esfera da vida, mas que interage com as esferas econômica, política e social, atuando com o mesmo grau de importância na formação do modo de vida de diferentes grupos sociais

presentes em um determinado contexto, que atua como reflexo, meio e condição para o seu desenvolvimento. Esta é a perspectiva geralmente associada à chamada geografia cultural renovada.

Os processos de mudança cultural representam o terceiro ponto de discussão entre os cientistas que se debruçam sobre o conceito de cultura. Estes processos são abordados sobre três diferentes vieses: 1) o evolucionismo, de caráter nomotético, entende que a mudança cultural em uma sociedade é um processo de evolução temporal linear, no qual não ocorrem saltos, apenas sucessões de etapas. 2) O historicismo, de caráter particularista, afirma que cada cultura possui uma história particular, uma evolução específica, sem seguir padrões universais. 3) As análises sincrônicas, rompendo com as análises de processos temporais, defendem que a cultura só pode ser entendida em um determinado período de tempo. Não é possível estabelecer etapas de evolução, tampouco comparar culturas distintas (Hoefle, 1998).

A partir desta breve recapitulação das principais discussões em torno do conceito de cultura, é possível uma leitura mais criteriosa da trajetória dos estudos sobre geografia e música, assim como as abordagens de Carney e Kong. Como um legítimo representante da geografia cultural de influência saueriana, George O. Carney, em sua análise, não se preocupa em fazer uma distinção rigorosa de trabalhos que abordam a música a partir das formas materiais pelas quais ela pode se apresentar – mídias de gravação (LPs, K7s e CDs), regiões musicais, músicos, eventos e concertos – de trabalhos que pretendem entender como a música está vinculada à produção, comunicação e consumo de significados. Portanto, o autor adota uma visão abrangente desta manifestação cultural. Além disso, a maioria dos trabalhos empíricos seus e de outros autores, organizados na sua coletânea *The Sound of People and Places* (2003) dedicam-se ao estudo de localização e difusão musical, evitam generalizações, preferindo uma linha idiográfica ou particularista, procurando delinear “áreas culturais” e preocupando-se com a história local, ao invés da tentativa de se traçar uma história mais ampla. Estas características são típicas do pensamento difusionista, que foi levado para os Estados Unidos por Franz Boas e se desenvolveu na Universidade da Califórnia em Berkeley a partir de Kroeber, Lowie e Sauer (Hoefle, 1998).

Lily Kong, tendo produzido seus trabalhos a partir da segunda metade dos anos 90, apresenta em seu texto uma preocupação muito maior com a distinção entre trabalhos característicos da geografia cultural tradicional e da geografia cultural renovada. Sua proposta de trabalho se dedica essencialmente a questões que envolvem

conceitos como símbolo, significado, discurso e identidade, preocupando-se com a dimensão cultural em si mesma, embora admita o inter-relacionamento entre as esferas econômica e política, de acordo com a visão holística de cultura. Além disso, entende a música como um “texto”, isto é, não como uma unidade fechada, com um sentido único imposto pelo autor, mas sim como um “espaço multidimensional”, aberto e receptivo a múltiplas interpretações concorrentes, ou seja, reconhecendo a idéia de polivocalidade ou polissemia (Brosseau, 2007).

A intenção desta seção do trabalho não foi tentar eleger qual a melhor corrente de pensamento, ou mesmo tentar denegrir a geografia cultural tradicional ou saueriana. Não existe dicotomia, hierarquia, e nem mesmo rivalidade entre as geografias culturais tradicional e renovada. Ambas realizam um grande esforço na busca do entendimento da espacialidade da cultura, mas por meio de questões diferentes e abordagens diferentes. O que se pretendeu foi apenas sistematizar o conhecimento de forma a encontrar a inserção do sub-campo “Geografia e Música” nas discussões mais amplas da disciplina para que a tarefa de expor as propostas desta pesquisa seja mais fácil e esteja apresentada de forma mais clara.

### III – PROCEDIMENTOS OPERACIONAIS

Esta seção destina-se a apresentar a fundamentação epistemológica e metodológica a partir da qual pretende-se conduzir o ensaio interpretativo geográfico proposto neste trabalho. Três linhas argumentativas serão apresentadas neste capítulo, compondo o “tripé” teórico da pesquisa. O primeiro destes alicerces é constituído através da teoria semiológica defendida por Umberto Eco (2005). Em vista disto, o primeiro momento deste capítulo é destinado à abordagem da interpretação em termos gerais, o ato de interpretar, assim como os papéis do autor, do intérprete e da obra, de acordo com suas acepções no âmbito da semiologia, ou semiótica. Em seguida, o tema da interpretação será tratado mais especificamente na esfera da musicologia, utilizando as bases teóricas de um dos maiores autores desta disciplina na atualidade, Jean-Jacques Nattiez, e apresentando o modelo tripartite adotado e desenvolvido por ele para uma análise semiológica da música (Nattiez, 2005), que constitui o segundo alicerce da pesquisa. Completando o “tripé” teórico, serão discutidas as possibilidades para uma interpretação geográfica da música, utilizando como referência a proposta de relação dialógica entre música e literatura defendida por Marc Brosseau (2007). Por último, apresentar-se-á o processo de seleção das obras de Heitor Villa-Lobos a serem utilizadas na pesquisa.

#### 1. O ato de interpretar

Em todo trabalho que se propõe a interpretar um texto, enquanto manifestação lingüística das idéias de um autor, não necessariamente escrito ou verbal, existe uma questão geral a ser considerada: “Quais são os limites da interpretação?” A partir da qual derivam outras mais específicas, como por exemplo: “Qual a relevância da intenção do autor?”, “Quais são os direitos do intérprete?”, “Existem interpretações corretas e incorretas?”. Estas são algumas das questões que, há muito, estão no cerne dos debates na semiótica e na hermenêutica. Buscando balizamentos teóricos para lidar com a linguagem musical, o presente estudo fundamentar-se-á primeiramente na perspectiva de Umberto Eco, especialmente em seu trabalho “*Interpretação e Superinterpretação*” (2005).

Um dos grandes desafios de se trabalhar com símbolos, principalmente na arte, reside na dificuldade em lidar com a noção de polissemia, ou polivocalidade, isto é, os múltiplos sentidos que podem surgir a cada leitura, audição ou apreciação, seja entre

peessoas diferentes, ou uma mesma pessoa em momentos distintos. Mas será que em toda a infinidade de sentidos passíveis de serem extraídos de uma obra podem ser encontradas interpretações válidas? Eco (2005) argumenta que, a despeito de sua própria defesa da idéia de “obra aberta”, ou seja, o texto como “*um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas conexões*” (ECO, 2005:45), os direitos dos intérpretes têm sido supervalorizados nas últimas décadas. Defender uma semiótica potencialmente ilimitada não significa defender uma interpretação sem critérios, que corre por conta própria. Algumas teorias da crítica contemporânea defendem a interpretação voltada para o leitor, ou seja, o autor entraria somente com o conjunto de palavras, cujas intenções pré-textuais seriam inacessíveis e, portanto, seria o leitor que, em última instância, dá o sentido ao texto. Utilizando um exemplo um tanto estranho, Eco (2005) procura contestar essa idéia demonstrando como uma interpretação pode ser absurda quando é feita simplesmente ao bel-prazer do leitor, sem critérios públicos:

*“Mas se Jack, o Estripador, nos dissesse que fez o que fez baseado em sua interpretação do Evangelho segundo São Lucas, suspeito que muitos críticos voltados para o leitor se inclinariam a pensar que ele havia lido São Lucas de forma despropositada. Os críticos não voltados para o leitor diriam que Jack, o Estripador, estava completamente louco – e confesso que, mesmo sentindo muita simpatia pelo paradigma voltado para o leitor, e mesmo tendo lido Cooper, Laing e Guattari, muito a contragosto eu concordaria com que Jack, o Estripador, precisava de cuidados médicos”* (ECO, 2005:28-29).

Por outro lado, há correntes na semiologia que defendem que a única interpretação válida é aquela que tem por objetivo descobrir as intenções originais do autor. Entretanto, segundo Eco (2005), além da grande dificuldade para acessá-las, essas intenções são freqüentemente irrelevantes para a compreensão de um texto. Admitindo não ser útil uma interpretação voltada para o leitor, tampouco voltada para o autor, o que restaria então? Ele defende que entre a *intentio auctoris* e a *intentio lectoris*, existe uma terceira possibilidade, a intenção do texto (*intentio operis*). Para explicar melhor o que seria esta terceira via, é necessário entender a distinção que Umberto Eco faz entre os conceitos de *autor empírico*, *autor-modelo*, *leitor empírico* e *leitor-modelo*.

O autor empírico, segundo Eco (2005) seria a própria pessoa do autor, o ser humano que escreve, enquanto o autor-modelo seria a estratégia textual adotada pelo autor empírico naquele texto. Nesta estratégia, o autor-modelo idealiza o seu leitor-modelo, que não existe concretamente, é uma construção, um leitor ideal. Em outras palavras, o autor-modelo age como um jogador de xadrez, tentando prever os lances do outro jogador. O leitor-modelo não pode ser confundido com o leitor empírico, ou concreto. Este último seria *“apenas um agente que faz conjecturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto”* (ECO, 2005:75). O autor movimenta-se gerativamente, concebendo um leitor que se movimentará interpretativamente. A partir do leitor-modelo, é possível se imaginar o autor-modelo que, segundo Eco (2005), coincide com a intenção do texto. Depara-se, portanto, com uma estrutura circular, onde o texto postula um leitor-modelo que por sua vez dá forma imaginária a um autor-modelo. Utilizando uma citação do próprio Umberto Eco, pode-se acrescentar, entre parênteses, os conceitos utilizados por ele, de modo a clarificar seu pensamento: *“Entre a intenção inacessível do autor (empírico) e a intenção discutível do leitor (empírico) está a intenção transparente do texto (autor-modelo), que invalida uma interpretação insustentável (superinterpretação)”* (ECO, 2005:93).

Quais seriam então os critérios a partir dos quais podemos definir se uma interpretação é boa ou ruim? Não há, segundo Eco (2005), uma regra que permita definir que uma interpretação é correta, mas há, por outro lado, meios pelos quais afirmar que uma interpretação é ruim, uma *superinterpretação*. A partir de um exemplo apresentado pelo autor, pode-se verificar um caso daquilo que ele qualifica como superinterpretação:

*“dois sujeitos conversam durante uma festa e o primeiro elogia a comida, o serviço, a generosidade dos anfitriões, a beleza das convidadas e, por fim, a excelência das ‘toilettes’; o segundo replica que ainda não esteve ali. É uma piada, e rimos do segundo sujeito, que interpreta a palavra francesa ‘toilette’, que é polissêmica, no sentido de instalações sanitárias e não de roupas e moda. Está errado porque todo o discurso do primeiro sujeito dizia respeito a um evento social e não a uma questão de encanamento”* (ECO, 2005:73).

A isotopia semântica de um texto seria a sua coerência interna, aquilo que torna possível a leitura uniforme do texto. O primeiro passo para seu reconhecimento seria conjecturar sobre o tópico do discurso em questão. Se existe uma isotopia semântica constante em um determinado texto, pode-se afirmar então o “sobre” deste texto, ou seja, sobre o que se está falando (Eco, 2005). No caso do exemplo acima, a interpretação do segundo sujeito é considerada errada porque rompe com a isotopia semântica, com a coerência interna do discurso do primeiro sujeito.

Para se chegar a uma conjectura plausível sobre a *intentio operis* de um texto, ou a estratégia do autor-modelo, é necessário confrontá-la com o próprio texto, entendendo-o como um todo coerente. Utilizando esta idéia, que vem de Santo Agostinho, Umberto Eco afirma que “*qualquer interpretação feita de uma certa parte de um texto poderá ser aceita se for confirmada por outra parte do mesmo texto, e deverá ser rejeitada se a contradisser. Neste sentido, a coerência interna do texto domina os impulsos do leitor, de outro modo incontroláveis*” (ECO, 2005:76). A partir deste princípio, estar-se-á respeitando o texto, ou o autor-modelo e, portanto, a intenção do autor-empírico torna-se irrelevante.

O intérprete não é obrigado a saber o que passou pela cabeça do autor no momento em que escreveu o texto mas, por outro lado, ele não pode simplesmente ignorar o contexto cultural e social no qual o autor viveu. O verso abaixo, de autoria de William Wordsworth (1770-1850), apresentado por Eco (2005), ilustra isso:

“*A poet could not but be gay*”

[“Um poeta só poderia ser alegre”] (ECO, 2005:80)

Neste caso, o intérprete não precisa especular sobre as intenções de Wordsworth ao escrever este verso, que é parte do poema “*I wander lonely as a cloud*”, mas ele deve levar em conta que na época em que o autor viveu, a palavra “gay” não tinha nenhuma conotação homossexual. É nesta perspectiva que Eco (2005) estabelece a diferença entre a interpretação e o uso de um texto. Nada impede que um leitor se aproprie deste verso com a finalidade de fazer alguma referência ao homossexualismo, atribuindo-lhe uma conotação contemporânea. Porém, este leitor estaria fazendo apenas um uso de caráter pessoal deste texto. Para interpretá-lo, é necessário respeitar seu pano de fundo cultural e lingüístico.



É certo que Umberto Eco direciona suas teorias acerca da semiologia sobretudo ao âmbito da literatura. Nada mais natural, tendo em vista que além de filósofo e lingüista ele é também um romancista muito famoso. Entretanto, a maior parte daquilo que o autor defende em seus escritos sobre semiótica também são úteis ao âmbito musical. Por outro lado, esta seção do trabalho é destinada a apresentar, principalmente, os direcionamentos metodológicos que nortearão a pesquisa. Por isso, são necessárias referências que abordem o fenômeno musical sob a ótica da semiologia, levando em conta as especificidades de sua linguagem.

## 2. A Semiologia Musical

Antes que se possa argumentar a respeito do segundo alicerce teórico, ou seja, os princípios semiológicos através dos quais esta pesquisa fundamentará sua interpretação, é necessária uma definição mais exata dos conceitos correntemente utilizados em estudos sobre o fenômeno musical. Em primeiro lugar, é importante diferenciar aquilo que venha a ser *música* e *obra musical*. Monteiro (1999), utilizando-se de um modelo de Ingarden e Martin, afirma que a obra musical baseia-se em:

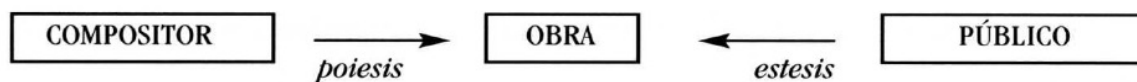
- a. *A composição, o ato de criação do autor, primeiro momento de existência da obra;*
- b. *A percepção do ouvinte, apresentando-se a obra musical, então, na forma de música;*
- c. *O testemunho do seu suporte (notação, gravação, esquema, a memória de uma audição), sendo então a sua percepção feita através do estudo desse suporte (MONTEIRO, 1999:45-46).*

A obra musical seria, portanto, o produto das atividades psíquicas e físicas de um compositor, existindo apenas durante o processo de composição. Essa existência da obra musical se encerra logo após sua notação ou execução imediata, passando a adquirir, a partir de então, um caráter virtual. A obra musical transforma-se em música a partir do momento em que é executada, realizando-se e atualizando-se. Deixando de ser algo apenas virtual e intencional, mas passando a possuir características concretas (Monteiro, 1999). A partir do exposto, pode-se perceber, portanto, as três dimensões do fato musical que foram defendidas primeiramente por Molino (1975):

1. A dimensão **poiética** – o acto de criação;
2. A dimensão **estésica** – a percepção e a compreensão;
3. O nível **neutro** – o que resta desta troca, independente da criação ou de uma possível percepção e/ou compreensão (o lado – o resíduo – “material” do processo) (MONTEIRO, 1999:46)

As três dimensões acima apresentadas remetem aos papéis distintos que são cumpridos em relação à música e a obra musical: o do compositor (*poiésis*), o do ouvinte (*estésis*) e o do suporte material da obra musical (nível neutro), que pode ser a partitura, a gravação ou a memória de uma audição, conforme o esquema abaixo (Figura 2):

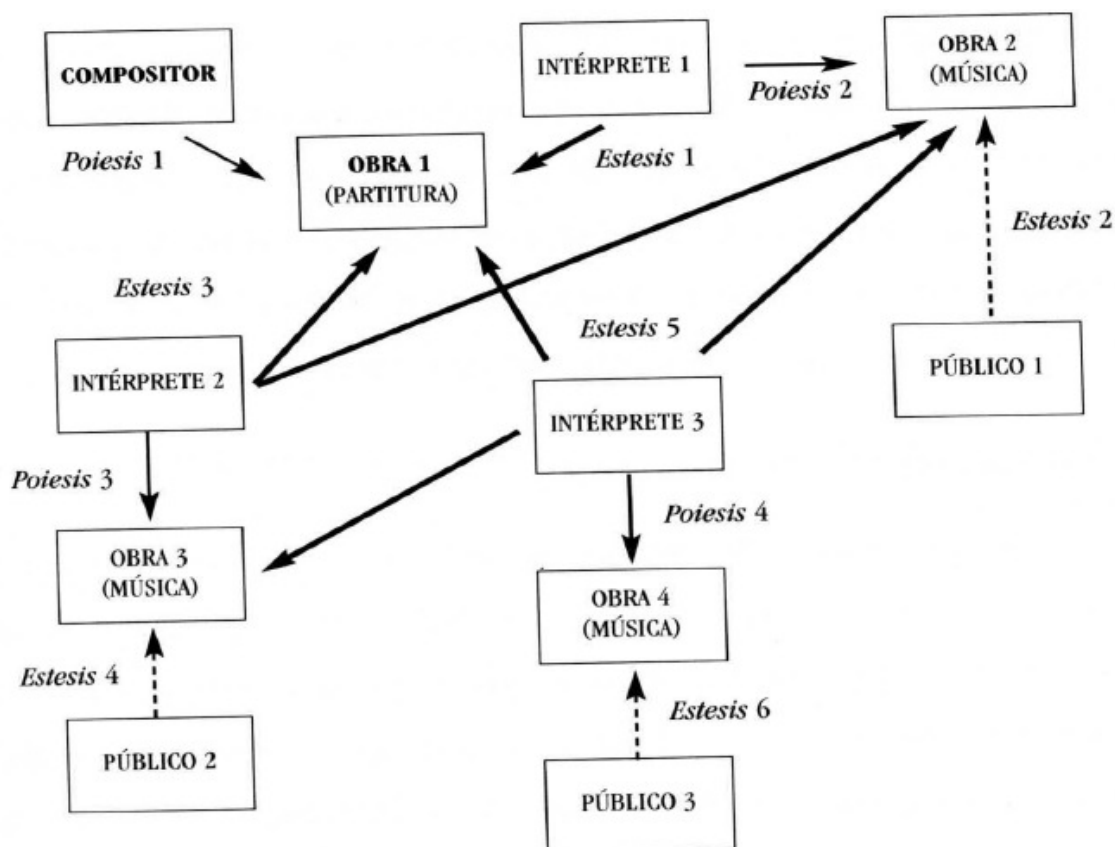
**Figura 2: Relação Compositor/Obra/Ouvinte**



(Extraído de MONTEIRO, 1999:46)

No entanto, há que se considerar ainda o papel do intérprete, no sentido musical, neste processo. Ele não executa a obra escrita na partitura, simplesmente. Ele intervém neste processo, primeiro *estesicamente*, assimilando a obra através de uma audição ou leitura, e em seguida *poieticamente*, atribuindo a ela novas idéias musicais pessoais. Essas múltiplas aproximações, criações e compreensões tornam o sistema bem mais complexo, conforme demonstra o próximo esquema (Figura 3).

**Figura 3: Relação Compositor/Obra/Intérprete/Ouvinte**



(Extraído de MONTEIRO, 1999:47)

Assumindo um ponto de vista hermenêutico, a cada audição musical, ou estésis, haverá também uma criação, uma poiésis, seja para o ouvinte leigo em música ou semiologia, mas que reage emocionalmente ao que ouve, atribuindo-lhe juízos de valor, seja para o investigador, que busca compreender um código musical. Portanto, a audição de uma música nunca é passiva ou meramente contemplativa. Ela também age interpretativamente, na qual significados são atribuídos à obra. Evidentemente, o mesmo vale para a interpretação geográfica que este trabalho propõe, inscrevendo-se, também, nesse sistema.

### 2.1. As formas simbólicas na música

Os debates que abordam a simbologia na música estão na agenda da semiologia musical desde que esta se constituiu como disciplina, no final dos anos 60. Portanto, procurar entender as formas simbólicas na música pressupõe levar em conta estas discussões que envolvem princípios estruturalistas, pós-estruturalistas e pós-

modernistas. Obviamente, não há espaço, nesta dissertação, para um grande aprofundamento destes princípios. Limitar-se-á, em virtude disto, a uma breve apresentação das perspectivas mais básicas que serão úteis na pesquisa.

A musicologia estruturalista não se preocupa com as significações externas que a música pode vir a possuir. Musicólogos desta tradição, como Ruwet, Riemann e Schenker, entendem que a música é *uma linguagem que significa a si mesma* (NATTIEZ, 2005:23). Analisam-se, somente, os aspectos internos, também chamados intrínsecos, imanentes ou endógenos à música, ou seja, os símbolos são entendidos apenas em relação a outros símbolos semelhantes, à sintaxe musical, à estrutura da música em si, sem qualquer referência exterior. A música é entendida como uma ciência, e sua essência reside na sua estrutura, na sua forma. Nas palavras de Monteiro, a tradição de análise estruturalista, *“baseada em estruturas musicais rígidas, consideram quase só o estudo destes símbolos, a sua relevância (de altura, melódica, rítmica, harmônica, tonal, formal, estrutural/cognitiva) e as relações num contexto exclusivamente musical”* (MONTEIRO, 1999:48). Esta linha de análise exige uma compreensão dos códigos musicais, da sintaxe musical, ou seja, um elevado conhecimento teórico da música.

O estruturalismo na musicologia sofreu inúmeras críticas, sobretudo, a partir dos anos 70, de autores como Langer, Meyer, Sloboda e Clynes, entre outros, que consideraram sua abordagem insuficiente. Defenderam que é possível existir símbolos musicais que remetam a elementos externos à música: ações, coisas, movimentos, ambientes, etc. (Monteiro, 1999). Na etnomusicologia, disciplina que estuda a música, principalmente folclórica, em seu contexto cultural, as orientações antropológicas advindas nos anos 60 e 70, a partir dos trabalhos de Merriam e Blacking, direcionaram-na à investigação dos valores veiculados pela música em uma determinada sociedade, assim como os vínculos estabelecidos pelo autóctone entre a música e a sua vivência (Nattiez, 2004). É a partir desse momento que surge a questão da semântica musical, na qual o foco passa a ser, então, as significações afetivas, emotivas, imagéticas, referenciais, ideológicas e etc., vinculadas pelo compositor, executante e ouvinte à música, que são denominadas por Nattiez (2004) de *remissões extrínsecas*, e que seriam tão importantes quanto as *remissões intrínsecas* privilegiadas pelos estruturalistas.

A respeito da semântica musical, o funcionamento dessas remissões extrínsecas é um ponto de debate entre os musicólogos. Primeiramente, há aqueles que defendem que as significações e emoções atribuídas à música são veiculadas pelo próprio

significante musical, existindo sem referência ao mundo extramusical. Elas nascem em resposta à própria música. Essa é a posição dos “expressionistas absolutistas” (Nattiez, 2004). Como exemplo, pode-se mencionar o papel dos *símbolos orgânicos* da música, apresentados por Monteiro (1999), que são estímulos, ou efeitos sonoros, utilizados pelo compositor, para provocar no ouvinte reações emocionais ou psíquicas, como a tensão, a velocidade, a calma, a força, etc. Não por acaso, algumas das indicações de caráter utilizadas há séculos nas partituras pela notação musical formal (*allegro, andante, con forza, crescendo, súbito*, etc.) remetem a reações psicofisiológicas que se observam na audição musical, como marcar o ritmo da música batendo o pé, os movimentos corporais acompanhando a música e até a variação na pressão sanguínea (Monteiro, 1999). Alguns símbolos orgânicos podem possuir um caráter praticamente universal, agindo no ser humano independentemente de seu contexto social e cultural.

Exemplos interessantes do uso de símbolos orgânicos podem ser verificados na música de cinema. Esta, muitas vezes, possui um caráter autoritário no filme, impondo um olhar ao espectador sobre uma cena que, sem a trilha sonora, estaria aberta a uma gama muito maior de sentidos. No filme “*Psicose*” (1960), de Alfred Hitchcock, com trilha sonora de Bernard Hermann, há a famosa cena da atriz Janet Leigh dirigindo após roubar algum dinheiro. São três planos simples: um *take* da personagem dirigindo, outro *take* da estrada diante dela, e um terceiro do retrovisor com o carro de polícia seguindo-a. A tensão hipnotizante desta cena origina-se quase completamente na melodia obsessiva de Hermann que a acompanha, graças aos acordes de sétima e a cromatização da escala, que criam uma esfera dissonante e tensa para os ouvintes acostumados à música tonal. Caso o espectador abaixe o volume e assista a cena sem som, o sentido da cena se perde. Janet Leigh poderia estar dirigindo para o supermercado ou para casa, sem a sensação de perigo que a música proporciona. A autoridade da música no cinema é tão notável que alguns diretores contemporâneos, para aumentar a noção de imprevisibilidade, preferem reduzir o espaço dado à trilha sonora incidental, ou mesmo excluí-la, como é o caso do filme “*Onde os fracos não têm vez*” (2007) dos irmãos Joel e Ethan Coen.

Em oposição aos já mencionados “expressionistas absolutistas”, há aqueles que defendem que as remissões extrínsecas à música ocorrem, não em função dos estímulos que a música impõe, mas devido a referências externas à música, isto é, são entendidas como símbolos apenas entre indivíduos que partilham de um mesmo código. São os “expressionistas referencialistas” (Nattiez, 2004). Os *símbolos onomatopáicos* servem

como exemplo, pois agem mimeticamente, imitando sons da natureza, como o canto de pássaros, trovões, batidas do coração e cavalgadas, ou sons artificiais, como o “tic-tac” de um relógio, sons da cidade, buzinas, locomotivas, etc. Entretanto, para serem reconhecidas como onomatopéias, é necessário ter um conhecimento prévio do som que está sendo imitado. Para se afirmar que um determinado instrumento está reproduzindo o cacarejo de uma galinha, é preciso já ter escutado alguma vez uma galinha cacarejando.

Outras expressões musicais não possuem qualquer caráter mimético, mas podem ser consideradas como símbolos dentro de um quadro cultural determinado, por um número limitado de pessoas. Os *símbolos culturais* podem agir substituindo coisas, ações, paisagens, etc., desde que um determinado grupo de pessoas esteja previamente condicionado a entender essas associações (Monteiro, 1999). Durante a Idade Média, a Igreja Católica condenou o trítono, intervalo de quarta aumentada (dó – fá#, por exemplo), por seu som dissonante e psicologicamente incômodo, denominando-o *Diabolus in Musica* e proibindo seu uso nos cantos gregorianos. Um ouvinte contemporâneo, leigo em música, ou que não tenha conhecimento dessa censura promovida pelos musicistas católicos medievais, ao ouvir um trítono, provavelmente o definiria como um som feio ou desconfortável, mas dificilmente o interpretaria como “música do diabo”. Também podem ser verificados símbolos culturais nas músicas tribais indígenas e africanas, nas quais determinadas células rítmicas e cânticos são associados pelos autóctones a divindades ou mitos. Outro caso muito discutido, e bastante pertinente a este trabalho, é aquele na qual os símbolos culturais na música atuam como representações identitárias. Determinados gêneros, estilos, timbres, ritmos, instrumentos, etc. são associados a etnias, grupos sociais, regiões ou nações, como é o caso do samba como símbolo cultural da “brasilidade”, da música flamenca remetendo ao regionalismo andaluz, ou o som da gaita-de-fole sendo associada aos povos descendentes dos celtas, especialmente os escoceses. Essas representações são construídas de diferentes maneiras, por projetos de cunho nacionalista ou regionalista, por modismos, pela cultura de massa, entre outras, e assimiladas pelo senso comum como estereótipos.

## **2.2. O Modelo Tripartite para uma Análise Semiológica**

Conforme dito anteriormente, na concepção estruturalista de análise musical consideram-se apenas as estruturas imanentes, ou as remissões intrínsecas, da música,

em prejuízo de suas referências externas, ou extrínsecas. Opondo-se ao Estruturalismo, autores como Molino e Nattiez, desenvolveram um modelo de análise que buscava entender o funcionamento semiológico de uma obra musical indo além dessas estruturas imanentes. A análise é baseada em seu nível neutro, sem descartar a importância das remissões intrínsecas, mas considera-se também “*as estratégias de criação que geraram tais estruturas (poiética), e as estratégias de percepção por elas desencadeadas (estésica)*” (NATTIEZ, 2005:30), além de levar em consideração também o papel dos contextos sociais e culturais. Pode-se, portanto, identificar um elo que liga este modelo à perspectiva de Umberto Eco, apresentadas anteriormente, na qual focaliza a “*intenção do texto*”, ou seja, a estrutura circular que compreende o *autor-modelo* e o *leitor-modelo* (Eco, 2005). Por ser um modelo que concebe a obra musical em três dimensões, poiética (autor-modelo), estésica (leitor-modelo), além do seu nível neutro, é denominado modelo *tripartite* de interpretação (Nattiez, 2005), e é com base neste método que será baseada a interpretação proposta nesta pesquisa para as obras de Heitor Villa-Lobos.

### **Primeira Etapa: Análise do Nível Neutro**

A fim de esclarecer o funcionamento do método tripartite, apresentar-se-á a demonstração empreendida por Nattiez (2005), que se inicia pela análise do nível neutro, da dimensão imanente do “*texto*” musical. Em primeiro lugar, o autor apresenta uma pequena partitura, onde se oculta propositalmente o nome do autor e do título (Figura 4).

Figura 4: Peça Anônima



(extraída de NATTIEZ,2005:32)

Em seguida, a obra é fragmentada, destacando-se as unidades taxonômicas e os fenômenos lineares. Este processo, chamado pelo autor de *análise paradigmática*, conforme se verifica no quadro abaixo, permite perceber que a peça “se subdivide em oito frases assim rotuladas: A, A’, B, C, D, D’, E e A’”. Cada uma delas se subdivide em duas metades contrastadas. A primeira: a, a, b, c, d, d’ e a’, em ritmos característicos, e a segunda: g, h, i, k, l, m e n, as quais perpassam doze colcheias perfeitamente regulares” (NATTIEZ, 2005:31). No exemplo abaixo (Figura 5), as “subfrases” estão agrupadas de acordo com a sua semelhança rítmica. Em seguida, o autor prossegue subdividindo-as de acordo com suas propriedades rítmicas ou melódicas.



Figura 5: Análise Paradigmática (extraída de NATTIEZ, 2005:33)

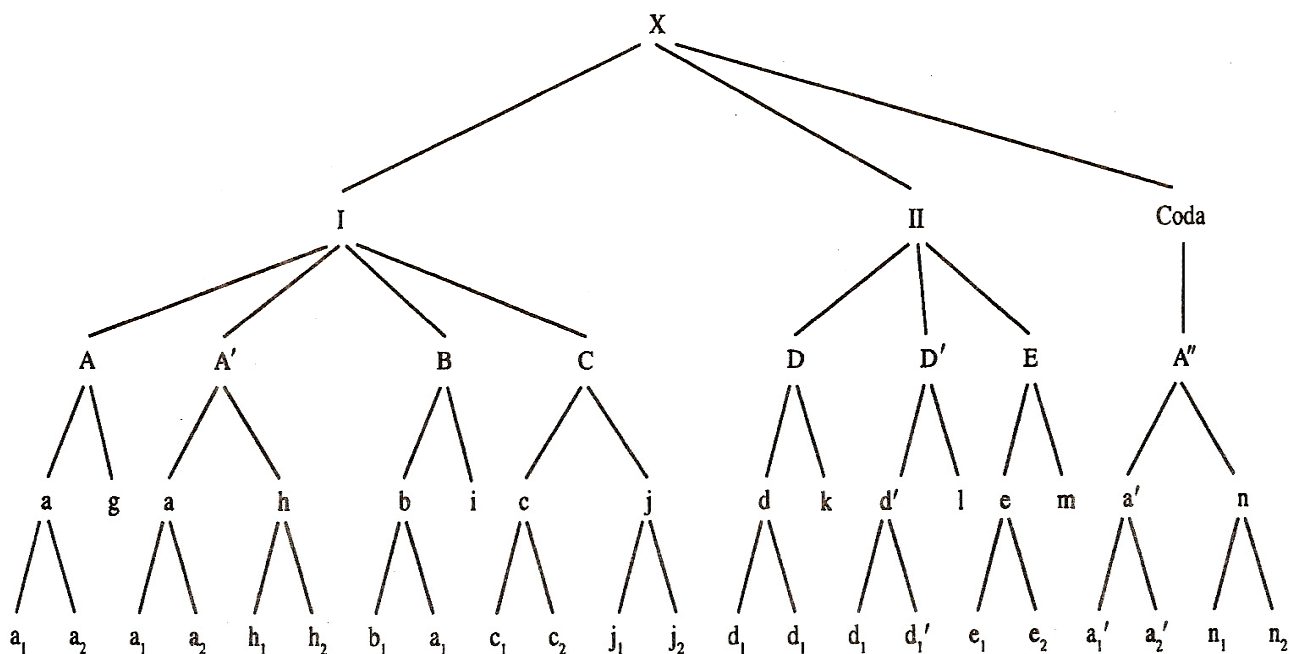
The image displays a musical score for 'Análise Paradigmática', organized into several systems of staves. The notation includes notes, rests, and various annotations such as letters and subscripts.

- System I:** Contains staves A, A', B, and C.
  - Staff A: Annotations include  $a_1$ ,  $a_2$ ,  $g$ , and  $\alpha$ .
  - Staff A': Annotations include  $a$ ,  $a_1$ ,  $a_2$ ,  $h$ ,  $h_1$ , and  $h_2$ .
  - Staff B: Annotations include  $b$ ,  $b_1$ ,  $a_1$ , and  $i$ .
  - Staff C: Annotations include  $c$ ,  $c_1$ ,  $c_2$ ,  $j$ ,  $j_1$ , and  $j_2$ .
- System II:** Contains staves D, D', and E.
  - Staff D: Annotations include  $d$ ,  $d_1$ ,  $d_2$ ,  $k$ , and  $l$ .
  - Staff D': Annotations include  $d'$ ,  $d_1$ , and  $l$ .
  - Staff E: Annotations include  $e$ ,  $e_1$ ,  $e_2$ ,  $e_1$ ,  $"c_1"$ ,  $m$ , and  $\alpha$ .
- Coda:** Contains staff A''.
  - Staff A'': Annotations include  $a'$ ,  $a_1'$ ,  $a_2'$ ,  $n_1$ , and  $n_2$ .

Vertical dashed lines indicate structural divisions between the first and second systems. Brackets and arrows are used to group notes and indicate specific musical features or intervals.

O resultado desta classificação revela uma estrutura hierárquica, representada pela estrutura em árvore na Figura 6 seguinte. Após isso, o autor empreende uma análise melódica da obra, diferenciando as notas *estruturais* das *não-estruturais*, de acordo com a sua função melódica, duração, importância métrica, acentuação, ou se servem apenas para o embelezamento ou prolongamento da melodia.

**Figura 6: Representação arborescente da análise paradigmática**



(extraída de NATTIEZ,2005:35)

Esta primeira etapa do método tripartite é puramente descritiva e imanente. Trata-se apenas de uma análise sobre a estrutura interna da obra, sem a preocupação semântica, contextual, ou acerca das estratégias composicionais ou perceptivas da mesma. Portanto, esta será a etapa menos explorada na análise das obras de Villa-Lobos, na parte IV, como será possível constatar. Concordando com Nattiez (2005), é possível, a partir da dimensão imanente, ir além deste nível considerando também as dimensões estésica e poética da obra, utilizando um procedimento denominado pelo autor de *indutivo*.

### **Segunda Etapa: Análise Estésica Indutiva**

Como já dito anteriormente, o objetivo desta etapa é interpretar as estratégias de percepção da obra, sua estésica, ou seu leitor-modelo (Eco, 2005). Neste momento, Nattiez (2005) faz alguns comentários focalizando a percepção das estruturas da peça e

os relaciona a determinadas caracterizações semânticas. Por exemplo, como nas oito frases da peça a melodia divide-se em duas metades contrastantes, esta oposição é, certamente, apreendida pelo ouvinte. O *ritornellos*, ou seja, os retornos sistemáticos de algumas melodias ( $a_1/a_2/a_1/a_2$  e  $d_1/d_1/d_1$ ) também não passam despercebidos. Estas percepções, entre outras, permitem algumas idéias semânticas, por exemplo:

*“Tem-se a impressão de que a melodia pretende ir para alguma parte, porém não consegue chegar lá e, na verdade, não sai do lugar. (...) A unidade  $j_2$  é o único final ascendente de uma frase desta peça. Ela nos leva a algo (a segunda parte), mas somente para, uma vez mais, pairar sem sair do lugar em razão da tripla repetição da unidade  $d_1$ . (...) Com o retorno ligeiramente variado da unidade inicial (ao final da frase A”), tem-se a impressão de que finalmente esta melodia... não leva a parte alguma! (...) o sentimento que prevalece da peça como um todo, neste estágio, é o de que se trata de uma peça humorística, uma espécie de valsa démodée pertencente ao gênero da canção de cabaré, todavia sob a forma de paródia” (NATTIEZ, 2005:37-38).*

### **Terceira Etapa: A Análise Poiética Indutiva**

A última etapa do modelo tripartite de interpretação, divide-se em duas sub-etapas complementares. A primeira delas é baseada, tal qual na análise estésica, no procedimento indutivo. A partir das percepções de caráter estésico feitas por J. J. Nattiez, pode-se especular sobre a poiética da obra, ou seja, traçar hipóteses sobre as suas estratégias de composição, ou ainda, como diria Eco (2005) sobre seu autor-modelo. Neste procedimento consiste um certo esforço de dedução, similar ao de alguém que vê a Grande Pirâmide de Gizé, e especula sobre como um edifício de 160 metros, datado de aproximadamente 2.550 a.C., foi construído. Com base neste esforço, Nattiez (2005) afirma que, do ponto de vista poiético, a obra foi construída utilizando-se de algumas das seguintes estratégias:

- Enunciar oito frases de mesmo tamanho, divididas, cada uma, em duas metades também de igual tamanho, porém contrastantes entre si.

- Utilizar três idéias musicais (*a, g, d*), que cumprem o papel de “cabeças de paradigma”, definido pelo ritmo característico:
  - a*: semínima, semínima pontuada e colcheia
  - b*: semínima pontuada e três colcheias
  - c*: doze colcheias<sup>4</sup>
- Apresentar a parte I com quatro frases (*A, A', B e C*), a parte II com três (*D, D' e E*), e encerrando com apenas uma (*A*), “*parece que o compositor quis apressar a chegada do momento final, dando a impressão de um desenvolvimento sem sucesso (...). Todas as frases da peça, salvo C, terminam com um movimento descendente: a peça jamais alça vôo*” (NATTIEZ, 2005:38).
- Não incluir na partitura algumas informações básicas de uma música, como fórmula de compasso, instrumentação, barras de compasso e dupla barra final (lembrando que apenas o nome do autor e o título foram omitidos por Nattiez). “*Falta de inspiração? Incompetência do aluno? Ou uma brincadeira musical?*” (NATTIEZ, 2005:38)

Até este ponto, toda a interpretação apresentada aqui foi baseada apenas na dimensão imanente do “texto” musical, considerando apenas as notas impressas na partitura, como alguém que ouve uma música no rádio, sem ter conhecimento do compositor e do título. Para o tipo de interpretação que esta pesquisa almeja, é necessário ir além deste texto puramente musical, das sensações e sentimentos que a música evoca. É preciso saber a respeito *do que* a música “fala”. *A que* coisa, pessoa, evento, espaço, etc. ela se refere? Para se responder a esta pergunta, segundo Nattiez (2005), é preciso mergulhar mais profundamente na poética da obra, buscando informações *exteriores* ao texto musical. A partir daí, sucede-se a segunda sub-etapa da análise poética, que focaliza o papel do contexto cultural e histórico na semantização da música. Abaixo (Figura 7), pode-se ver a mesma partitura apresentada anteriormente, agora apresentando data, título, dedicatória, nome dos autores, a expressão “Musique I”, um endereço e informações referentes à impressão.

---

<sup>4</sup> Estes termos estão indicados no glossário como **Figuras Musicais**.

Figura 7: *Tombeau de Socrate*, de André Souris e Paul Hooreman

20 Juillet 1925. MUSIQUE I

**TOMBEAU DE SOCRATE**

à ces Messieurs...

PAUL HOOREMAN - ANDRÉ SOURIS.

,Correspondance'  
Avenue Foch, 69, Bruxelles. Grav. et imp. J. De Vlasschower, Evere - Bruxelles.

(extraída de NATTIEZ,2005:39)

A peça “*Tombeau de Socrate*” (Túmulo de Sócrates), é datada de 20 de julho de 1925, dezenove dias após a morte do compositor Erik Satie, autor de um drama sinfônico intitulado “*Socrate*”, publicado em 1920. A expressão “Musique I” refere-se ao número do opúsculo que fazia parte de um folheto literário, publicado na revista *Correspondance*, criado por um grupo de compositores surrealistas de Bruxelas, no qual Paul Hooreman e André Souris ingressaram a partir da composição deste opúsculo e de um outro, intitulado “*Festivals de Venise*” (Nattiez, 2005).

Além destas informações advindas da partitura e da pesquisa sobre a origem da obra e dos autores, pode-se fazer referência a escritos do autor que contribuam com a interpretação. Nattiez (2005) apresenta uma declaração de André Souris, de 1968:

*Como a índole do surrealismo é a partir do real, considerá-lo sempre presente e tentar descobrir dentro deste real uma dimensão que lhe é imanente, e que chamamos surreal, seria preciso que na música houvesse duas coisas: algo que fosse real e alguma coisa que fosse musicalmente irreal. Assim sendo, a única solução que encontrei foi a partir de formas musicais que já teriam um sentido para todo mundo, isto é, lugares-comuns musicais (Souris, citado por NATTIEZ, 2005).*

A afirmação de André Souris contribui para o entendimento do “*Tombeau de Socrate*” pois dá sentido à constatação feita anteriormente sobre a primeira metade de cada frase, onde se imita o estilo “canção de cabaré”, mas com um senso humorístico, utilizando-se das repetições comicamente, como em uma valsa ridicularizada. Isso confirma a referência a Erik Satie que, por volta de 1900, tinha composto várias canções de cabaré. Além disso, em sua obra “*Socrate*”, a terceira parte é intitulada “*A morte de Sócrates*” e apresenta seqüências de doze colcheias e gestos melódicos distorcidos similares aos da segunda metade de cada frase do “*Túmulo*” de Hooreman e Souris (Nattiez, 2005).

Pode-se concluir portanto, que a obra “*Tombeau de Socrate*”, seria uma homenagem ao compositor Erik Satie, fazendo alusão às suas duas facetas, a do compositor de música de cabaré, considerada música “inferior”, voltada para a diversão, e a do compositor de música “séria”, como se verifica a partir da referência à obra “*Socrate*”. Por último, segundo Nattiez (2005), é possível ainda interpretar um tom de deboche, uma provocação, direcionada à *ces Messieurs* (a esses Senhores...), do academicismo musical. Portanto, além de pertencer ao gênero da Homenagem, enquadra-se também na categoria de música antiinstitucional.

A partir do método tripartite de Nattiez (2005) apresentado acima, tem-se, portanto, a base semio-musicológica que direcionará a interpretação das obras de Heitor Villa-Lobos. Entretanto, falta ainda o terceiro e último alicerce teórico a ser apresentado, e diz respeito à razão pela qual esta pesquisa pretende se caracterizar

*geográfica*. Qual a fundamentação teórica a partir da qual se buscará identificar a geograficidade nas obras selecionadas? A esta questão são destinadas as próximas linhas.

### 3. A Interpretação Geográfica

Um dos obstáculos inerentes a esta pesquisa, além da já discutida carência de trabalhos na literatura geográfica brasileira envolvendo música, é o da carência de trabalhos de geografia cultural que abordem conceitos como representação, arte, discurso e linguagem sob o viés semiológico, da forma que vem sendo apresentado. Entre os raros autores que buscam reverter este quadro pode-se citar Marc Brosseau, que publicou trabalhos visando uma aproximação entre geografia e semiologia, mais especificamente sob o viés literário. Esta proposta de aproximação, desenvolvida no livro “*Des romans-géographes*”, quase integralmente exportável para o âmbito da pesquisa musical, servirá como uma valiosa contribuição neste terceiro alicerce que completa o “tripé” teórico do trabalho.

A proposta de Brosseau (2007) defende um *diálogo* entre geografia e literatura. Opondo-se à idéia de entender o romance como algo que “*apenas exprime de outra forma a mesma coisa que as ciências humanas*” (BROSSEAU, 2007:81), o autor prega uma *relação dialógica* que leve em conta as especificidades do modo de expressão romanesca em relação àquelas ciências. Não há como fazer uma simples tradução entre um domínio e outro. Nattiez (2004), já defendia esta idéia em relação à música, quando afirma que “*as significações musicais não são nem compatíveis nem redutíveis às significações verbais através das quais o musicófilo, o autóctone ou o pesquisador tentam traduzi-las*” (NATTIEZ, 2004:7). Fazendo referência a Imberty, Nattiez assume que as significações verbais, em sua precisão e literariedade, traem o sentido da significação musical. As impressões vagas e flutuantes que a música sugere são cristalizadas no momento em que o sujeito a transforma em palavras. Apesar desta “distorção” de sentido, as tentativas de se alcançar uma dimensão do fato musical não devem ser desencorajadas, pois não há, até o momento, outra ferramenta disponível que não a metalinguagem verbal.

Retornando a Brosseau (2007), o autor, adotando uma idéia preconizada por Bakhtin, defende que a relação dialógica constitui-se de uma relação crítica na qual se considera o outro enquanto sujeito, sem a afirmação da identidade do crítico sobre a alteridade, em vez de considerá-la um objeto, onde o crítico projeta-se no que lê. Esta

segunda atitude, segundo Brosseau, é bastante difundida entre os geógrafos humanistas, que utilizam o romance para testar hipóteses geográficas, guardando dele apenas aquelas informações que confirmem suas idéias iniciais. O ganho cognitivo só pode ocorrer quando se mantém uma distância entre o texto comentado e aquele que comenta. “*O que o outro pode me ensinar, se eu me projeto e me confundo nele?*” (BROSSEAU, 2007:83). Outro ponto importante na relação dialógica é que ela não pode ser confundida com uma relação *dialética*, na qual, em termos hegelianos, o seu fim estaria na síntese, na idéia final. Aceitar a dialética na relação entre geografia e literatura seria aceitar que, ao final deste encontro, ter-se-ia uma voz unificada, contendo os ensinamentos definitivos. Não é esta a proposta.

A relação dialógica pressupõe aceitar que não é possível escapar do *círculo hermenêutico*, de Heidegger, no qual a interpretação não é o resultado final de um processo gradual de acúmulo de detalhes, e sim, um vai-e-vem entre o detalhe e a construção de um todo, que são interdependentes. O entendimento do detalhe não é possível sem uma compreensão do conjunto e vice-versa. Na interpretação do romance, conforme aponta Brosseau (2007), a questão está em como “entrar bem” neste círculo. Este “entrar bem” consiste em encontrar a “porta de entrada” do texto, isto é, a estratégia adequada para a sua compreensão, que não é a mesma entre um romance e outro. “*Portanto, ‘entrar bem’ significa ainda concordar em não desembarcar com uma artilharia de conceitos preparados para abordar a nossa leitura de um texto*” (BROSSEAU, 2007:85). Cada ida e vinda entre o detalhe e o conjunto é subentendida como uma possibilidade de se reajustar os “termos” do diálogo. Neste sentido, a idéia de dialogismo, apresentada por Brosseau, vai a favor da noção de respeito à *intenção do texto* preconizada por Eco (2005), apresentada no início deste capítulo.

Para que caracterize como uma pesquisa geográfica, é necessário que o ponto de referência, que norteará os “termos” do diálogo, resida em conceitos caros à geografia, mais especificamente, à geografia cultural. Podem-se citar, em nível de exemplificação, alguns conceitos e os respectivos autores que serão adotados na análise da parte IV, como a *paisagem simbólica*, de Cosgrove (2004), *lugar*, de Tuan (1983), *identidade territorial*, de Haesbaert (1999), entre outros. Utilizar estes conceitos como balizadores não significa assumir uma posição estandardizada diante das obras de Villa-Lobos, e sim, considerá-los como referências para uma leitura “orientada” destas obras, que será confrontada com a *retórica* “villa-lobiana”. Como esta retórica varia ao longo de seus trabalhos, as “portas de entrada” a eles também devem variar.



#### **4. O processo de seleção das obras**

Nesta última seção desta terceira parte do trabalho, apresentam-se os critérios de seleção das obras a partir das quais se pretende conduzir a interpretação geográfica proposta. Em primeiro lugar, é necessário levar em conta que, em vista do aprofundamento analítico que se pretende, adotando a teoria semiológica, assim como o modelo tripartite apresentado anteriormente, o número de obras analisadas não pode ser extenso. Também se deve levar em consideração que em uma dissertação de mestrado, o número de páginas e o tempo disponível para sua conclusão são limitados. Portanto, duas obras seria o número considerado adequado para a análise nesta pesquisa.

Em segundo lugar, o catálogo de Heitor Villa-Lobos possui um número impressionante de registros, cerca de 1.000 obras, publicadas entre os anos de 1899 e 1958, conforme Muricy (1961). Em meio a esta vastidão, como escolher as duas mais adequadas à pesquisa? Alguns critérios devem ser estabelecidos para esta seleção, os quais se apresentam abaixo:

##### **1º. Caráter Espacial**

Por se tratar de uma pesquisa geográfica, o principal critério para a seleção de uma obra deve residir no seu caráter espacial, ou seja, a referência ao espaço deve estar em primeiro plano, assumindo um papel central. Conforme apresentado anteriormente, na terceira etapa do modelo tripartite de Nattiez, para se saber *do que* uma música “fala”, deve-se buscar informações exteriores ao texto musical propriamente dito. Portanto, a referência ao espaço deve estar explícita em fontes extramusicais, mas que compõem o *todo* da obra, como por exemplo títulos, subtítulos, letras (no caso de obras vocais), poemas (no caso dos poemas sinfônicos), dedicatórias, etc.

##### **2º. Gravação**

Embora possua o grande número de obras citado acima, muitas delas não foram registradas em áudio. É importante que, além do registro gráfico, ou seja, a partitura, a música também tenha sido gravada, seja em CD, LP, DAT, fita cassete, de rolo, ou mesmo registros audiovisuais, para permitir uma interpretação bem fundamentada naquilo que se pode ouvir da obra. Para este critério, contou-se com o amplo acervo de arquivos sonoros e audiovisuais do Museu Villa-Lobos, entre outras fontes.

### **3º. Outras referências à obra**

É desejável, embora não seja essencial, que a obra a ser escolhida possua outras fontes de referência a ela, como análises empreendidas por outros autores em livros, revistas, periódicos, cadernos, teses, monografias, anais, resenhas, etc., além de registros escritos do próprio Villa-Lobos, como anotações, correspondências, entrevistas, documentos pessoais, contratos entre outros. As contribuições advindas dessas fontes destinam-se, principalmente, à dimensão contextual das obras. Assim como no critério anterior, essas fontes foram investigadas, principalmente, a partir dos acervos bibliográficos do Museu Villa-Lobos.

### **4º. “Retóricas espaciais” distintas**

Este quarto critério exige uma análise preliminar do conjunto das peças mais “aptas” à pesquisa. A intenção é utilizar obras que apresentem *retóricas* sobre o espaço que sejam distintas entre si, visando o enriquecimento efetivo da pesquisa e para não incorrer no desperdício de parágrafos e páginas apresentando apenas “mais do mesmo”. Na prática significa que, caso duas obras analisadas apresentem, por exemplo, uma relação com a paisagem que seja considerada similar, uma das duas será descartada do texto final, ou apenas mencionada superficialmente.

Tendo em vista os quatro critérios apresentados, as duas obras consideradas mais adequadas para esta pesquisa, e que serão desenvolvidas a partir das próximas páginas foram:

**1. “*Descobrimento do Brasil, Suítes Nos. 1-4*”**

**2. “*Melodia da Montanha (Serra da Piedade de Bello Horizonte)*”**

## IV – ANÁLISE INTERPRETATIVA DAS OBRAS SELECIONADAS

Neste capítulo, finalmente apresenta-se a análise geográfica propriamente dita que esta pesquisa se propôs a realizar. Obedecendo aos procedimentos metodológicos expostos detalhadamente no capítulo anterior, serão abordadas as duas obras que melhor se adequaram aos critérios de seleção, também apresentados no referido capítulo. A cada obra apresentada, será feita uma breve explanação sobre o seu contexto de produção, seguida de breves análises do nível neutro, estética e poética, conforme o modelo de Nattiez (2005) e, por fim, será discutida a espacialidade da obra.

É importante destacar duas importantes distinções entre a apresentação do modelo tripartite feita anteriormente e a maneira pela qual ele está aplicado nesta quarta parte. Primeiramente, a parte contextual da obra será apresentada em primeiro lugar, ao contrário da apresentação de caráter didático de Nattiez, na qual essas informações aparecem por último. Em segundo lugar, para direcionar melhor a análise, e se ater às informações mais úteis a ela, as etapas da análise do nível neutro e da análise estética serão tratadas conjuntamente.

### 1. “*Descobrimento do Brasil, Suítes Nos. 1-4*”

#### 1.1. Contextualização da Obra

Obra composta em 1936 para servir de trilha sonora para o filme homônimo de Humberto Mauro. Patrocinado pelo Instituto de Cacau da Bahia, foi pensado inicialmente para ser um curta-metragem sobre a região cacauzeira baiana, e que deveria também conter uma reconstituição da descoberta do Brasil. Entretanto, com o governo de Getúlio Vargas em plena fase nacionalista, o projeto tornou-se bem mais ambicioso, deixando de lado o aspecto documental e transfigurando-se em um longa-metragem épico de enormes proporções para a produção cinematográfica brasileira da época (Morettin, 2000). O orçamento de 500 contos de réis, o maior do cinema nacional até então, só seria superado mais de dez anos depois, com “*Inconfidência Mineira*” (1948), de Carmen Santos. O Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), criado pelo governo em 1936 e tendo Edgar Roquette-Pinto como idealizador e responsável, visava levar educação às massas através da produção de filmes voltados para a educação popular e a divulgação de ciência e tecnologia. A maioria dos filmes produzidos pelo INCE durante a sua existência, entre 1936 e 1966, foram dirigidos por Humberto Mauro

e buscavam a criação de uma nova imagem do país, através da valorização dos símbolos nacionais, da riqueza natural e da cultura popular.

O roteiro de “O Descobrimento do Brasil” foi praticamente todo baseado no documento mais importante sobre o assunto, a “*Carta a El-Rei D. Manoel, escrita deste Porto Seguro de vossa ilha de Vera Cruz, hoje sexta-feira 1º de maio de 1500*”, de Pero Vaz de Caminha, e contou com a colaboração intelectual e verificação histórica de pesquisadores ilustres da época, como Afonso de Taunay, Bernardino José de Souza e Roquette-Pinto. Ao longo de todo filme, trechos da Carta surgem entre as cenas, exercendo a função narrativa da história, deixando as “provas” do fato histórico “falarem por si”. A busca pela autenticidade visava à construção de uma obra que permitisse a visualização do fato histórico pelo espectador, colocando a película na pretensa posição de “testemunha ocular”. Além disso, Humberto Mauro faz referências claras a trabalhos de pintores brasileiros do século XIX que também buscaram inspiração na Carta de Caminha, como Victor Meirelles de Lima, Aurélio de Figueiredo e Oscar Pereira da Silva. Apesar da enorme preocupação em representar a “veracidade” dos fatos, é possível identificar grandes distorções entre o que nos é apresentado por Humberto Mauro em seu filme e o relato de Caminha (Morettin, 2000).

“O Descobrimento do Brasil” estreou no Palácio Teatro do Rio de Janeiro a 6 de dezembro de 1937, antecipado devido à grande expectativa criada nos meios de comunicação da época (figura 8). Praticamente um mês antes, no dia 10 de novembro, Getúlio Vargas fechara o Congresso Nacional e decretara o regime do Estado Novo.

É interessante destacar as palavras do próprio Maestro em relação às fontes de pesquisa para a composição da trilha sonora:

*“‘Descobrimento do Brasil’ – é uma série de suítes baseadas nas fontes mais próximas da época da descoberta do Brasil, através de documentos históricos, embora não exista quase nada de música típica portuguesa dessa época, conforme declara Teófilo Braga, no prefácio do ‘Cancioneiro de Músicas Populares’, editado na cidade do Porto, em 1896. ‘Naquela época, em Portugal, imperava o domínio da mentalidade artística e religiosa da Espanha e da França, que, com as influências do canto sacro e popularizado e as canções mouras, italianas, da Grécia moderna, muito influenciaram todos os centros europeus’. Impregnando-se profundamente do espírito das cartas de Pero Vaz de Caminha e do Rei*

*D. Manoel, cartas essas que se prestam perfeitamente à criação de várias interpretações artísticas foram imaginados vários ambientes dos fatos e estados d'alma dos personagens nela contidos”<sup>5</sup>.*

A partitura composta por Villa-Lobos para coro e orquestra deu origem a quatro suítes que o Maestro passou a apresentar em seus concertos. As quatro suítes se dividem em dez partes, intituladas de acordo com os episódios retratados no filme de Humberto Mauro. As seis primeiras remetem à viagem propriamente dita, e as quatro últimas à nova terra e seus habitantes:

Suíte I: “*Introdução*”, “*Alegria*”;

Suíte II: “*Impressão Moura*”, “*Adágio Sentimental*”, “*Cascavel*”;

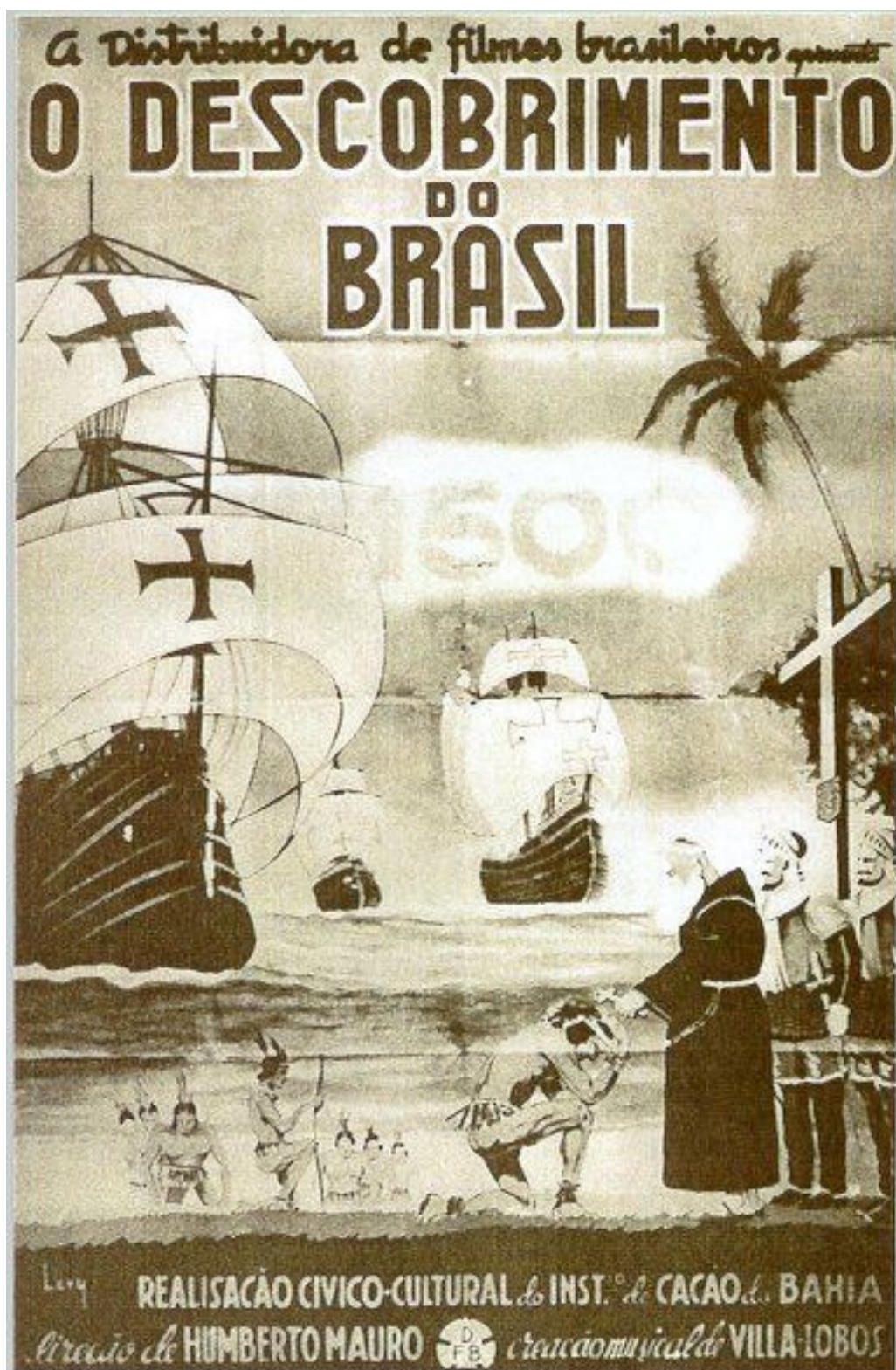
Suíte III: “*Impressão Ibérica*”, “*Festa nas Selvas*”, “*Ualalocê*”;

Suíte IV: “*Procissão da Cruz*”, “*Primeira Missa no Brasil*”;

---

<sup>5</sup> Texto *Descobrimento do Brasil (1ª Suíte)*. Extraído da Pasta de anotações de Villa-Lobos sobre a obra “*Descobrimento do Brasil*”, dos arquivos do Museu Villa-Lobos.

Figura 8: Cartaz promocional do filme “O Descobrimento do Brasil”<sup>6</sup>



<sup>6</sup> Fonte da figura e informações sobre o filme:  
<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/descobrimento-do-brasil>. Acesso em 04/03/2009.

## 1.2. Análises do Nível Neutro e Estésica

O primeiro movimento, “*Introdução*” é iniciado com um tema de caráter *impetuoso* que, por seu cromatismo empregado ao estilo da música árabe, funciona como um **leitmotiv**, que representaria os navegadores ibéricos-mouros (Tarasti, 1995). Mais adiante, as **cordas** executam um motivo que remete às danças portuguesas, sugerindo um ambiente animado e despreocupado anterior à partida das caravelas comandadas por Cabral. Em outro trecho adiante, uma seção de espírito bachiano, executada pela flauta, fagote e viola, que depois passa às cordas pode ser entendida como uma evocação da calma e da grandiosidade do mar. Este episódio também assume um papel de *abertura*, ao estilo das óperas do século XIX, um *potpourri* de diversos temas que serão desenvolvidos posteriormente na obra. A primeira Suíte se encerra com “*Alegria*”, que “*para os desterrados e tripulantes era como a lembrança das festas campestres da sua terra*” (VILLA-LOBOS, 1937:s/p). Esta passagem corresponde a uma adaptação de uma obra anterior do Maestro, “*Alegria na Horta*”, de 1918.

“*Impressão Moura*”, que abre a segunda Suíte, se inicia com um solo de oboé, que é seguido pelas cordas, em um movimento rápido e bem marcado. O diálogo que se segue entre a flauta e o oboé reforça ainda mais o caráter árabe da orquestração, onde se explora bastante os trilos e a rápida execução das notas em **escalas exóticas**. O pequeno movimento, que sugere a presença dos mouros desterrados entre os marinheiros e escravos, se encerra como começou, com o solo de oboé e os acordes finais executados pela orquestra.

O “*Adágio Sentimental*” se inicia com uma pequena abertura no naipe dos **metais**, que serve de introdução para a entrada das cordas em uma melodia muito expressiva. As **madeiras** acompanham fazendo o contraponto à melodia principal. A música torna-se cada vez mais intensa e dramática, evocando a solidão do mar e a saudade da terra natal. Mais adiante, uma nova intervenção dos metais, quebrando o clima reflexivo e trazendo um breve momento de arrebatamento, mas que logo em seguida retoma o caráter saudoso e reflexivo a partir do solo de flauta, que segue para o violino e então se desfaz, como se adormecesse. Uma nova melodia surge nas cordas, que servirá de base para o belo solo de trompete, profundamente melancólico, que toma para si a melodia principal. Em resumo, a obra se desenvolve seguindo esse modelo, a partir de melodias belíssimas que evocam a saudade, a melancolia, a solidão, a angústia e a incerteza em relação ao futuro, que vão se inflando e ganhando dramaticidade até o ponto no qual os

sentimentos se tornam incontroláveis, e explodem em arrebatamentos típicos do romantismo para, em seguida, retomar a serenidade e iniciar um novo ciclo.

Encerrando a segunda Suíte, “*A Cascavel*” sugere a expectativa e a aflição dos tripulantes em relação à nova terra. De caráter bem mais selvagem que os anteriores, é o primeiro movimento no qual se percebe a representação da floresta na obra, que se inicia com o chocalho da orquestra atuando como *índice*, ou seja, *indicando* mimeticamente o chocalho da cascavel. Não há nesta parte a presença de grandes temas expressivos, como no movimento anterior, apenas motivos curtos e ligeiros, que transmitem um estado de espírito de agitação e temor do desconhecido. Villa-Lobos explora todos os recursos da orquestra para conseguir uma atmosfera inóspita, com intensa participação dos metais e da percussão.

Abrindo a terceira Suíte, “*Impressão Ibérica*” novamente direciona a atenção do ouvinte para os conquistadores. É possível identificar, em vários momentos, o retorno e o desenvolvimento do *leitmotiv*, que abre a primeira Suíte. O ritmo andaluz bem marcado pela percussão e os motivos ao estilo do **jondo** confirmam o “hispanismo” deste movimento. Mais adiante, a intervenção dos metais em caráter heróico indica a proximidade do fim da jornada. Há que se destacar também o retorno da atmosfera “civilizada”, em contraste com a selvageria do movimento anterior. O momento da “descoberta” ocorre em “*Festa nas Selvas*”, na qual se inicia em *pianíssimo*, com uma nota longa nos metais e um solo no oboé. A intensidade vai aumentando gradativamente nesta parte até o *fortíssimo* no final, sugerindo a lenta aproximação dos navios da terra avistada. A marcação em acordes dissonantes das cordas representaria a agitação dos navegantes diante da chegada ao Novo Mundo. Em “*Ualalocê*”, canto dos índios Parecis, recolhido por Roquette-Pinto e já utilizado por Villa-Lobos em obras anteriores, o ouvinte é transportado para o ponto de vista dos indígenas que avistam os navegantes.

Os últimos episódios da viagem narrada na carta estão na quarta Suíte – “*Procissão da Cruz*” e “*Primeira Missa no Brasil*” – para orquestra e coro. A “*Procissão*” inicia com um longo trecho de introdução da orquestra seguida da entrada das vozes masculinas, representando os portugueses: “*Crux! Crux! Cruxifixus!*”. O cântico se desenvolve juntamente com a orquestração, ampliando a polifonia, até uma interrupção súbita, que dá lugar a uma atmosfera tropical, criada pela percussão “exótica”, executada pela harpa, xilofone e celesta. Em seguida, dois motivos melódicos indígenas surgem, um composto pelo próprio Maestro, o outro provido das compilações de



Roquette-Pinto. Novamente os cristãos são evocados, com o *moteto* latino que se segue, com tema atribuído a Santo Ambrósio<sup>7</sup> – “*Creator Alma Siderium*”. Villa-Lobos contrasta esses dois temas de naturezas opostas, para representar a distinta percepção de portugueses e indígenas sobre a derrubada do grande jequitibá com o qual foi feita a cruz. Após o *Amen* em fortíssimo, um belíssimo e revelador “*Pater Noster*” é recitado pelas vozes masculinas. A oração que, a princípio segue o modelo do Cantochão, recebe o acompanhamento de uma marcação nos tempos fracos feita pelo xilofone para, mais adiante, a própria melodia alterar sua característica rítmica e se tornar **sincopada**<sup>8</sup>, sugerindo um “abrasileiramento” dos portugueses. Finalmente, o coro indígena aparece novamente, em um cântico com versos na língua nativa que, progressivamente se fragmenta, se desfaz e se transforma em um “*Ave verum corpus Christi*”, encerrando esta parte. Esta transformação abrupta de tema, por ser executada pelo mesmo coral, pode ser interpretada como a conversão dos indígenas, sugestão que está indicada no cartaz promocional do filme (figura 8), com a imagem dos nativos se ajoelhando diante do padre e da cruz, e será confirmada no próximo movimento.

A “*Primeira Missa no Brasil*”, o clímax da obra, se inicia com um longo solo de tenor, sem texto, em um vocalize que é dublado pelo oboé. Em meio à orquestração monumental que se segue, retorna o coral com o “*Cruxifixus*”. Este trecho é seguido por um motivo central de dança indígena, que serve de interlúdio para o retorno da orquestra em sua monumentalidade. Em seguida, o barítono solista canta em português “*Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, Amém*”, seguido pelo “*Tantum Ergo*”, executado pelo coro, e que vai gradualmente crescendo em polifonia. Uma nova intervenção da orquestra surge, ainda monumental, mas muito mais densa do que no trecho anterior e explora um verdadeiro arsenal de instrumentos de percussão – *chocalho do coco, reco-reco, coco, trocano*, etc. Então, entram as vozes femininas em um novo motivo indígena em ré, rítmicamente sincopado, enquanto as vozes masculinas entoam um grave “*Kyrie eleison*”. Não apenas a fusão dos cânticos, mas também a de ritmos e orquestrações indígenas e européias dão um colorido único e monumental a esta “*Primeira Missa no Brasil*”, que poderia ser considerada um retrato musical da pintura de mesmo nome, de Victor Meirelles (1861), também reproduzida fielmente no filme de Humberto Mauro. O espetáculo de grandiosidade e polifonia criado por Villa-Lobos nesta cena final prossegue até os últimos compassos, com o **rallentando** e o

---

<sup>7</sup> Bispo de Milão no século IV, um dos primeiros criadores de cantos litúrgicos.

<sup>8</sup> Este termo consta no glossário como **Síncope**.

“Amen”, fortíssimo, cantado por todas as vozes em uníssono, sugerindo a conversão final dos nativos.

### 1.3. Análise Poética

Com relação ao filme, é possível constatar que, apesar da proposta de se adotar a Carta de Caminha como ponto de referência para dar “veracidade” ao discurso fílmico, em diversos trechos o cineasta deixa de lado as evidências históricas e se coloca na posição de “orquestrador” do ponto de vista dos fatos, como por exemplo, a passagem acerca da recepção dos portugueses aos índios dentro do navio. Na transcrição da Carta de Caminha, lê-se:

*“E eles entraram. Mas nem sinal de cortesia fizeram, nem de falar ao Capitão; nem a alguém. Todavia um deles fitou o colar do Capitão, e começou a fazer acenos com a mão em direção à terra, e depois para o colar, como se quisesse dizer-nos que havia ouro na terra. E também olhou para um castiçal de prata e assim mesmo acenava para a terra e novamente para o castiçal, como se lá também houvesse prata! (...) Viu um deles umas contas de rosário, brancas; fez sinal que lhas dessem, e folgou muito com elas, e lançou-as ao pescoço; e depois tirou-as e meteu-as em volta do braço, e acenava para a terra e novamente para as contas e para o colar do Capitão, como se dariam ouro por aquilo. Isto tomávamos nós nesse sentido, por assim o desejarmos! Mas se ele queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não queríamos nós entender, por que lho não havíamos de dar!”<sup>9</sup>*

Concordando com a interpretação de Morettin (2000), Caminha relativiza seu próprio relato, expondo as dificuldades de comunicação e os limites do seu testemunho acerca das reações dos nativos. A expressão “*Isto tomávamos nós nesse sentido, por assim o desejarmos!*”, indica que, para o escrivão, o sentido atribuído àquilo que foi presenciado poderia ser outro. Humberto Mauro orquestra esta passagem de modo um tanto diferente em sua película. Após os índios apontarem para fora, indicando a existência de metais preciosos na terra, Cabral, o frei e Caminha se entreolham com cumplicidade, com a certeza de que encontraram o metal precioso que tanto buscavam.

---

<sup>9</sup> Trecho extraído a partir do site do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html>

As ressalvas feitas por Caminha sobre a reação dos indígenas no filme são inteiramente ignoradas.

Destacar esta passagem do filme ajuda a compreender a estratégia do cineasta em expor uma narrativa de caráter educativo, mas também impositivo e unívoco, na qual se “congela” uma versão considerada correta da história, apagando dúvidas e interpretações alternativas. Esta estratégia narrativa obedece a uma tradição de reconstrução histórica que remonta a meados do século XIX, muito presente na pintura e nos livros didáticos (Morettin, 2000). Contrariamente a esta idéia, é importante lembrar a afirmação do Maestro, de que as cartas “*se prestam perfeitamente à criação de várias interpretações*”, demonstrando que ao menos Villa-Lobos reconhecia a qualidade polissêmica do documento. Apesar disto, o papel que as Suítes de Villa-Lobos assumem no filme “*O Descobrimento do Brasil*” é dúbio, por um lado, reforça esse “congelamento” em determinados momentos e, por outro, extrapola tanto os fatos representados no filme quanto o relato do escrivão, criando novas dimensões para a interpretação.

*“Assim, ela não apenas ilustra situações, acentua sentimentos ou reforça em determinados momentos a interpretação, conforme o que se espera habitualmente de uma trilha sonora. No caso deste filme de Mauro, as quatro suítes compostas para ‘Descobrimento’ sugerem imagens diversas das que estão presentes na Carta, nos livros e nos quadros” (MORETTIN, 2000: 160).*

#### **1.4. Interpretação Geográfica**

Cumpridas as etapas de contextualização, descrição e interpretação de “*Descobrimento do Brasil*”, segue-se, então, para a etapa de investigação da aproximação existente entre as informações adquiridas nesta “leitura” da obra e um ponto de referência, que permitiria o “diálogo” com a geografia cultural, que seria o conceito de *território*, tomado em sua *dimensão simbólica*. Haesbaert (1999), em sua conceitualização acerca da *identidade territorial*, aponta que a idéia de território vai muito além de sua base material, concreta, do domínio político e “delimitada por fronteiras”. A idéia, em moda atualmente, de que o processo de globalização estaria levando conseqüentemente a um processo de *desterritorialização*, é considerada pelo autor como errônea. O “encurtamento das distâncias”, promovido pela tecnologia, que

reduz a importância da mediação espacial nas relações sociais, estaria sendo confundido com o desaparecimento dos territórios.

*“Sem laços territoriais ou prescindindo cada vez mais de uma base geográfica concreta para nossas relações cotidianas, mergulharíamos num ‘ciberespaço’ onde dominariam as relações imateriais, como se tanto as relações socioeconômicas quanto os processos de identificação fossem agora fluidos ao ponto de não necessitarem mais do ‘território’, e como se este fosse unicamente formado por uma base concreta, material. Os grupos sociais podem muito bem forjar territórios em que a dimensão simbólica (como aquela promovida pelas identidades) se sobrepõe a dimensão mais concreta (como a do domínio político que faz uso de fronteiras territoriais para se fortalecer)” (HAESBAERT, 1999: 171).*

Em um trabalho anterior, Haesbaert (1997), utilizando uma proposição de Lefèbvre, distingue espaços *dominados* e espaços *apropriados*. O primeiro seria decorrência da transformação do espaço natural pelas práticas sociais e pela técnica, pelo seu controle politicamente estruturado, ou seja, pelo seu *domínio*. São espaços “esterilizados” que vêm atender a funções atribuídas por aqueles que os dominam, como as auto-estradas e os aeroportos, mas são desprovidos de uma significação mais complexa e profunda. A *apropriação* do espaço, segundo o autor, seria um processo de territorialização mais efetivo, que envolveria, além da dimensão concreta, funcional, utilitária, também uma dimensão *simbólica*, na qual há verdadeiramente uma relação de identidade com aquele espaço. Para Haesbaert, o território deve ser entendido levando-se em conta essas duas dimensões.

Conforme o autor, todo o processo de *identificação social* no qual o território assume importância fundamental será, necessariamente, uma *identidade territorial*. Portanto, toda a identidade territorial é, em primeiro lugar, uma identidade social, mas a recíproca não é verdadeira: identidades sociais como a de gênero ou faixa etária não atribuem ao espaço geográfico uma de suas referências centrais. Haesbaert (1999) ainda afirma que *“não há território sem algum tipo de identificação e valorização simbólica (positiva ou negativa) do espaço pelos seus habitantes”* (HAESBAERT, 1999:172). Poderia se acrescentar, ainda, que os territórios também recebem frequentemente grande

carga simbólica atribuída por parte dos não-habitantes, como se pode perceber observando o caso do turismo ou, em épocas passadas, da visão dos viajantes em relação às terras ainda desconhecidas.

Uma relação de *identidade* indica uma relação de semelhança ou igualdade, na qual objetos, coisas ou pessoas podem ser definidos como próprios e/ou comuns. Como acréscimo, pode-se dizer que a identidade permite também nos diferenciar dos “Outros”, do que não é definido como semelhante ou próprio, da *alteridade*. Definir a identidade de um indivíduo é algo complexo, e frequentemente confundida com estereótipo. Muito mais difícil, é definir a identidade de um grupo de indivíduos, de uma “cultura” ou “civilização”, por sua abstração e a grande carga simbólica e ideológica presente em sua construção. Idéia esta que se aproxima do conceito de *comunidade imaginada*, que Anderson (1983) atribuiu ao nacionalismo. Todavia, Haesbaert (1999), em discordância com grande número de autores, não desconsidera a relevância da dimensão concreta das identidades sociais, que seriam, segundo ele, carregadas, simultaneamente, de objetividade e subjetividade. No caso das identidades territoriais, a base material do território permanece como seu componente estruturador por mais que a sua dimensão simbólica seja construída e desconstruída.

A identidade não deve ser entendida como algo dado, fechado e estático, mas sim como um processo em movimento, uma identificação em curso, que se complexifica ainda mais e se renova, não sendo, portanto, *una*, mas *múltipla*. Além disso, as identidades sociais estão sempre entremeadas por outras identidades e, no caso das identidades territoriais, abarcam valorações positivas e negativas que podem estar atribuídas a escalas territoriais.

*“Um exemplo dessa multiplicidade e deste caráter relacional pode ser dado pela comunidade negra americana, que se forma num processo de identificação em diferentes níveis que incluem a África, os Estados Unidos e sua própria comunidade de âmbito local (que pode ser um bairro ou um gueto)”* (HAESBAERT, 1999:175).

O autor aponta também para a importância da noção de *símbolo* para a compreensão da mediação do espaço na construção da identidade territorial. Diferentemente dos *signos*, de caráter arbitrário e racional, os símbolos possuem uma relação mais direta com aquilo que está sendo representado. A *Cruz*, no cristianismo,

por exemplo, está concretamente relacionada com o objeto representado, já que Cristo, segundo a Bíblia, morreu crucificado. Mas além disso, o símbolo é também carregado de subjetividade, permitindo levar a outros sentidos relacionados, como fé, religião, templos, cruzadas, etc. e, portanto, muito suscetível a diferentes interpretações.

A identidade territorial, portanto, se estrutura a partir da alusão a um território, em sua dimensão concreta ou simbólica, podendo ser uma paisagem cotidiana, “vívida” e que represente uma comunidade ou, em um recorte mais amplo, o *Estado-Nação*, ou a *Pátria*, por exemplo, através dos símbolos *dominantes* que os representam. Esses símbolos dominantes são criados pelas sociedades modernas ou complexas para atuar como ponto de referência para a contaminação de todo o sistema, como a bandeira nacional, por exemplo (Haesbaert, 1997). Os *monumentos nacionais*, por sua vez, recorrem à utilização da dimensão histórica, do *imaginário social*, de modo que o espaço o qual eles servem de referência “condensem” a memória do grupo. O evento pretérito a ser selecionado deve ser eficaz em transmitir mensagens que façam sentido na atualidade e ajudem a edificar a identidade do grupo sem, necessariamente haver, de fato, correspondência entre a “realidade” do fato e a sua representação.

*“A importância da identidade decorre então mais de sua eficácia que de sua ‘realidade’. O que não impede que a referência a um recorte territorial ‘real’, ou seja, o concreto, não ajude, e muito, a tornar mais eficaz esta construção simbólica. Deste modo, a construção da ‘comunidade imaginada’ francesa, italiana ou portuguesa faz com que eu aja como francês, italiano ou português, não apenas, na maioria dos casos, porque falo uma língua distinta e sou identificado como portador de determinadas distinções, mas porque me sinto ‘pertencente’ a um determinado recorte territorial (nacional, no caso)” (HAESBAERT, 1999:180-181).*

Na epopéia musical “*Descobrimento do Brasil*”, de Heitor Villa-Lobos, é possível identificar paralelos entre o que foi exposto sobre o conceito de território, em sua dimensão simbólica, e as representações musicais utilizadas pelo Maestro. Estas “pontes” teóricas são percebidas com mais nitidez nas Suítes 2ª e 4ª. Conforme apresentado anteriormente, em “*Impressão Moura*” o ouvinte é transportado ao universo dos tripulantes árabes, que são representados através de recursos sonoros

típicos. Após esta inserção ao “estado d’alma” dos navegadores, é no espírito melancólico e nostálgico do “*Adágio Sentimental*” que se verifica a preocupação de Villa-Lobos em representar os sentimentos destes tripulantes em relação a um território (tal como seus habitantes, sua cultura, seu modo de vida, etc.) que se torna cada vez mais distante à medida que se avança rumo ao território de “Outros”. Esta “explosão” de nostalgia, que se entende como uma expressão decorrente da territorialidade dos navegantes também se verifica nas imagens do filme, embora esteja representada com muito mais vigor na partitura deste “*Adágio*”, que foi pouco aproveitado por Humberto Mauro. A forma como a territorialidade está representada neste movimento, por um viés afetivo, aproxima-se também da perspectiva de Tuan (1983) sobre os *lugares*, na qual a apropriação simbólica do espaço oferece ao homem uma sensação de que determinado lugar lhe oferece segurança. “*Espaço é mais abstrato que ‘lugar’*. (...) *A partir da segurança e estabilidade do lugar estamos cientes da amplitude, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa*” (TUAN, 1983:6).

Há de se destacar também mudança na maneira pela qual Villa-Lobos representa a nova terra em momentos distintos da obra. Ainda na 2ª Suíte, em “*A Cascavel*”, um caráter selvagem e ameaçador é utilizado para apresentar uma terra que, apesar de ainda não alcançada pela esquadra que carrega os “civilizadores”, já está construída no imaginário dos navegantes. Na 4ª Suíte, por sua vez, esta “imagem” vai, gradualmente, se transformando à medida que a terra, agora “descoberta” e batizada de Vera Cruz estabelece seus primeiros contatos com a “civilização” e o cristianismo. O que era representado como um “território selvagem”, se torna, ao final da obra, “território conquistado”. Esta idéia está perceptível, principalmente, através da maneira com que o Maestro utiliza os corais na quarta Suíte e sugere a aceitação dos nativos à religião católica. Se em “*Procissão da Cruz*”, os portugueses e indígenas eram apresentados de maneira alternada, demonstrando não um conflito, mas talvez ainda um estranhamento de parte a parte, na “*Primeira Missa no Brasil*” a sobreposição dos motivos em latim e dos cantos indígenas, não de maneira caótica ou dissonante, mas unidos em uma mesma marcação rítmica e em uma harmonização altamente agradável aos ouvidos, representa o evento que marca simbolicamente a conquista do território, a Primeira Missa, como uma grande harmonização de culturas e consagra, sob a religião cristã, os dois elementos constitutivos da nação, branco e índio.

Tendo em vista esta leitura da obra, é possível perceber a participação ativa e direta de Villa-Lobos dentro de um processo de construção simbólica em torno do tema do

descobrimiento do Brasil. Nesta epopéia, que explora todas as características definidas por Naves (1998) como *estética da monumentalidade*, ou seja, o recurso ao excesso e a grandiosidade, conforme apresentado no subcapítulo dedicado ao nacionalismo musical brasileiro, a partir da alusão à *apropriação* do território por parte dos portugueses, o Maestro dá a sua contribuição artística à edificação de um “poder simbólico” que, por sua vez, irá atuar como um importante fator na construção de identidades territoriais.

## 2. “*Melodia da Montanha (Serra da Piedade de Bello Horizonte)*”

### 2.1. Contextualização da Obra

Mais do que uma obra musical, a breve “*Melodia da Montanha*”, de 1938, é uma das primeiras aplicações do método composicional desenvolvido por Villa-Lobos durante o período em que esteve engajado em sua empreitada pedagógica iniciada em 1931 em São Paulo, contando com a colaboração e o interesse do Estado e que teve como principais expoentes, conforme visto anteriormente, as grandes concentrações orfeônicas e obras didáticas como o “*Guia Prático*”. O ano de 1938 marca também a retomada, após oito anos, do ciclo das “*Bachianas Brasileiras*”, com o lançamento de três obras da série (nos. 3, 5 e 6), e a publicação de composições de caráter patriótico como “*Tiradentes*”, para coro a 4 vozes-solo e “*Saudação a Getúlio Vargas*”, para coro a 3 vozes (Muricy, 1961). O processo da “*Melodia da Montanha*”, que consiste em extrair desenhos melódicos a partir de um desenho ou fotografia da linha topográfica de montanhas e outros acidentes geográficos sobre uma folha de papel quadriculado (Anexo 2), foi criado e posto em prática com a finalidade de estimular a faculdade criadora dos alunos e pôr em prática os conhecimentos de teoria musical. A partir da melodia colhida pelos alunos, caberia ao professor de música harmonizá-la e fazer os alunos cantarem-na (Kater, 1984).

*“A finalidade do gráfico da escala milimetrada é obter o desenho melódico da fotografia de uma montanha, paisagem, ou colina cujo perfil se reproduziu em uma folha quadriculada e, por meio de um pantógrafo, posto na escala de 1 x 1000. Escreve-se à margem, verticalmente e de baixo para cima, a sucessão cromática de 85 notas do sistema temperado, isto é, do lá-1 ao lá-6. Marcam-se em seguida os*



*pontos principais, ângulos, ou sinuosidades do contorno cuja melodia se deseja conhecer. Estes pontos corresponderão, no sentido horizontal, às notas que se encontram escritas à margem, sendo que a tônica da melodia que se vai obter e que poderá pertencer, à escolha, ao modo maior ou menor, há de corresponder ao nível do mar, ou base da montanha. Anotados os sons na pauta comum, resta determinar os seus valores e, por último, o compasso; verticalmente, cada linha corresponde a um valor que representa a unidade do movimento e que, a critério, pode variar entre a semicolcheia e a semínima. Quantas forem as linhas que medeiam as notas, tantas unidades se acharão englobadas em cada uma. O ritmo se determinará pela observação da maneira pela qual se agruparam os valores” (KATER, 1984:102-103).*

Andrade Muricy (1961) aponta que Villa-Lobos inovou na aplicação artístico-musical de um processo advindo dos estudos da psicologia experimental, o dos *diagramas*. A utilização da linha das montanhas como matriz para a criação melódica dariam a Villa-Lobos, segundo o autor, um status de precursor do **Concretismo**. “*Ora, a ‘melodia’ assim conseguida é forçosamente não-expressiva*” (MURICY, 1961:73). Segundo Kater (1984), a amizade entre Villa-Lobos e o compositor franco-americano Edgard Varèse durante sua segunda estadia em Paris (1927-1930), a despeito do distanciamento estético entre os dois, poderia ter sido uma das referências empregadas pelo Maestro na “*Melodia da Montanha*”, já que Varèse, considerado um “arquiteto musical” possuía uma maneira particular de compor, utilizando pranchetas, réguas e diagramas.

O processo de composição ficou famoso, principalmente após sua utilização na composição de “*New York Sky Line Melody*”, de 1939, para piano solo, na qual Villa-Lobos, atendendo ao pedido do jornalista Vicente de Pascal, correspondente do *Life*, de Nova York, utiliza uma fotografia dos arranha-céus da cidade. Posteriormente, o mesmo processo seria empregado como base para a composição da “*Sexta Sinfonia*”, que receberia o subtítulo “*Sobre a linha das montanhas do Brasil*”. Entretanto, o método de Villa-Lobos foi, em pouco tempo, abandonado e menosprezado, não recebendo nenhum trabalho de continuidade. Em seu lugar, utilizaram-se outras técnicas e métodos para crianças, como o do compositor alemão Carl Orff, publicado entre 1950 e 1954 (Kater, 1984).

A obra a ser analisada, “*Melodia da Montanha*” recebe o subtítulo “*Serra da Piedade de Bello Horizonte*” por esta ser o resultado da transposição do contorno da formação rochosa localizada na Serra do Espinhaço, no município de Caeté, distando cerca de 30 km do centro de Belo Horizonte. Situa-se na unidade morfológica denominada Quadrilátero Ferrífero, na área central do estado de Minas Gerais. Seu ponto culminante está cotado em 1.746 metros acima do nível do mar. A serra possui importância histórica por estar situada também na principal área produtora de ouro durante o período do Brasil Colônia, sendo um dos principais referenciais nos relatos dos primeiros viajantes que por ali desbravaram em busca de metais preciosos<sup>10</sup>.

## 2.2. Análises do Nível Neutro e Estésica

“*Melodia da Montanha*” é uma obra para piano em lá menor de apenas dezoito compassos em movimento **Largo**. O compasso, que se inicia quaternário, ou seja, possuindo quatro tempos, passa a nove tempos no compasso seguinte e continua a sofrer seguidas alterações em sua fórmula até o nono compasso, exatamente a metade da obra, a partir do qual a fórmula se estabiliza com seis tempos por compasso e se mantém constante até o fim da partitura. Esta escolha métrica feita por Villa-Lobos é significativa, pois cria um nítido contraste na acentuação rítmica dos tempos fortes do início de cada compasso, sendo esta irregular na primeira metade da peça, e mais regular na segunda. Ao mesmo tempo, o Maestro adota figuras rítmicas mais longas na primeira metade da obra, como a *mínima* e a *mínima pontuada*, e notas mais curtas na segunda metade, com maior presença das *semínimas* e *colcheias*<sup>11</sup>, indicando o contraste entre trechos mais suaves e mais acidentados na topografia. De fato, observando o perfil da serra transposto ao papel quadriculado que acompanha a partitura (figura 9), percebe-se que a face à direita é bem mais íngreme e acidentada que a da esquerda.

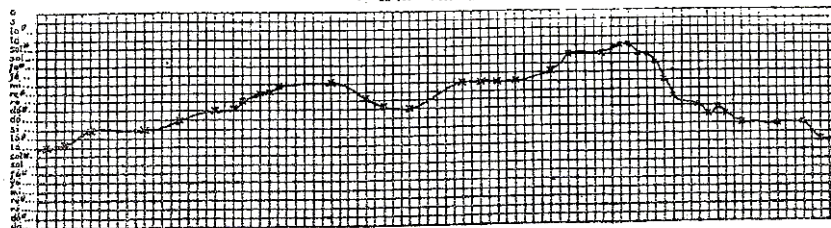
Do ponto de vista melódico, como era de se esperar, o desenho da melodia segue com bastante fidelidade o desenho do perfil da serra, aspecto este que é reforçado pela indicação de **legato** (ligado) no início da peça. Esta começa com uma progressão de acordes bem gradual, em semitons ascendentes até o primeiro cume da serra, justamente o acorde de lá menor, com o baixo em mi, **dominante** do tom principal. Após uma pequena descida ao dó **sustenido**, inicia-se a segunda metade da peça, um novo trecho ascendente, em direção ao ponto culminante da serra. Esta segunda progressão é menos

<sup>10</sup> Referências sobre a Serra da Piedade: <http://www.serradapiedade.com.br>.

<sup>11</sup> Estes termos estão indicados no glossário como **Figuras Musicais**.

gradual que a primeira, com os acordes acentuados que representam os pontos principais da serra cada vez mais próximos um do outro. Quando se atinge o ponto culminante da montanha, este é representado pelo sol suspenso, a *sensível tonal*, ou seja, que está apenas a meio tom do tom principal, dando um caráter dramático ao que pode ser considerado o clímax da obra. O movimento de descida é ainda mais abrupto, utilizando mais os intervalos de um tom do que os de semitom até a preparação para o acorde final em lá menor.

Figura 9: Partitura de “Melodia da Montanha”, acompanhada do gráfico milimetrado<sup>12</sup>.



**Melodia da Montanha**  
(Serra da Piedade de Bello Horizonte)

Milimetrada e harmonizada  
por Heitor Villa Lobos

Largo  $\text{♩} = 180$

*legato*

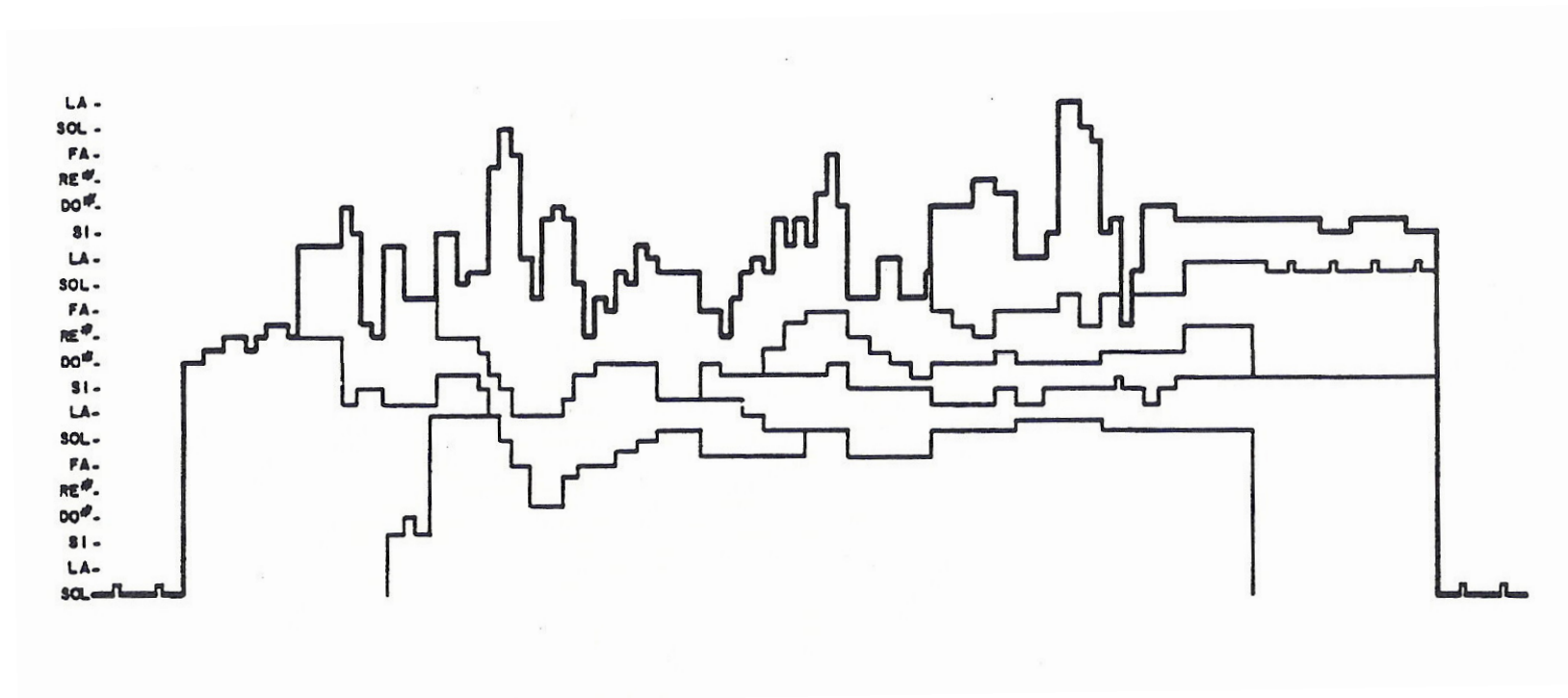
Published with the cooperation of the Music Division of the Pan American Union  
Copyright 1942 by Heitor Villa Lobos.

<sup>12</sup> Fonte: Museu Villa-Lobos.

### 2.3. Análise Poiética

Muito sobre a estratégia de composição de “*Melodia da Montanha*”, ou seja, o método que permitiu a transposição da topografia para a partitura, já foi apresentado na seção 2.1. Todavia, é importante que algumas considerações acerca desta metodologia sejam feitas. A primeira delas seria a de que não há no processo de Villa-Lobos uma preocupação em orientar geograficamente o perfil utilizado na composição desta obra, de forma que fosse possível comprovar a precisão na adaptação feita para a melodia. Não há como saber, através do desenho do Maestro, se a face da Serra da Piedade que está à direita corresponde ao leste ou ao sul, por exemplo. Não há como saber de que ponto a serra está sendo observada. Tampouco existe no desenho, ou nas anotações de Villa-Lobos, qualquer referência à escala cartográfica utilizada. Esta carência de dados sobre a origem dos desenhos levou, e ainda leva, muitos autores a questionar se a transposição seria, de fato, autêntica ou mais um dos muitos mitos e lendas que Villa-Lobos criava sobre si próprio. A própria escolha de “*Melodia da Montanha*” para esta análise, uma peça de pequena expressão dentro do repertório villalobiano, além de muito pouco conhecida e gravada, em vez da “*Sexta Sinfonia*”, uma obra de maior envergadura e importância, supostamente baseada no mesmo método, é resultado desta carência. Na partitura da sinfonia, não há desenhos de perfis e nem referências sobre qual trecho da obra corresponde a qual montanha ou serra. As únicas evidências da aplicação do método estão em desenhos feitos pelo Maestro de perfis como da Serra dos Órgãos e do Corcovado (Anexos) datados da época, que constam nos arquivos do Museu Villa-Lobos. O mesmo ocorre na partitura de “*New York Sky Line Melody*”, a partir da qual Kater (1984) apresenta uma decodificação das linhas melódicas e harmônicas, realizando o processo inverso ao do Maestro (figura 10), deixando poucas dúvidas sobre a real utilização dos arranha-céus de Nova York como fonte.

Figura 10: “New York Sky Line Melody” – Gráfico derivado da versão de 1957 (KATER, 1982:105)



Por outro lado, esta questão sobre a imprecisão dos dados não desmerece a importância do método e, tampouco, desqualifica a peça “*Melodia da Montanha*” para a análise geográfica proposta. O perfil que consta na partitura combina com o aspecto geral da serra. Além disso, é fácil supor que Villa-Lobos tenha necessitado fazer pequenas adaptações e ajustes para que a música não soasse caótica, já que a lógica que rege a formação de uma linha topográfica é muito distinta daquela que determina a composição ou a notação musical. Mais importante do que grau de precisão, ou mesmo do que a própria qualidade do resultado musical, é o método em si, ou seja, a proposta pedagógica de se utilizar aspectos concretos da paisagem como *matriz* para a criação musical.

#### **2.4. Interpretação Geográfica**

O conceito de paisagem, talvez o mais discutido da geografia, encontra no trabalho de James Duncan, “*The City as Text*”, de 1990, uma acepção própria da nova geografia cultural e com base no humanismo e na hermenêutica. As paisagens, por codificar informações, são entendidas a partir de uma analogia com a idéia de “texto” (Melo, 2001). O mesmo vale para os contextos nos quais elas são produzidas: “*O contexto de qualquer texto são outros textos*” (MELO, 2001:42). Esta idéia de intertextualidade aproxima-se da concepção de cultura de Raymond Williams, o qual a entende como um “sistema significante”. Neste sistema, dinâmico e processual, a cultura é apreendida no interior dos sistemas sociais e, ela própria, manifesta dentro de si outros sistemas sociais. A paisagem, vista então como um sistema significante, um texto, poderia ser “lida” como uma reunião ordenada de objetos que comunica, reproduz, experimenta e explora um sistema social (Melo, 2001). Um dos aspectos desta perspectiva de Duncan, apontados por Melo, e que se aproxima desta linha de pesquisa, é a de focalizar a maneira pela qual as pessoas expressam suas visões sobre a natureza da paisagem, “*qual o vínculo das pessoas com a paisagem e como suas leituras contribuem para a política de interpretação*” (MELO, 2001:43).

O texto de Augustin Berque (2004) possui uma perspectiva bastante próxima da de Duncan, embora seja anterior. Publicado originalmente em 1984, se tornou um dos mais importantes por considerar um padrão de análise distinto daquele adotado pela geografia até então. A acepção de Berque considera um duplo papel para a paisagem geográfica: de um lado, ela é uma *marca*, pois nela existem expressões, registros da sociedade que a produz e reproduz, sujeita a ser descrita e inventariada. De outro, ela

também é uma *matriz*, por participar do processo cultural, através de seus esquemas de percepção, concepção e ação, tornando-se condição para a existência humana. A primeira, de caráter objetivista, pressupõe um distanciamento entre sujeito e objeto, enquanto a segunda assume uma relação direta entre os dois, sendo justamente essa relação o objeto de investigação pela geografia cultural.

*“Do ponto de vista da geografia cultural, que procura (...) definir esta relação, não é suficiente (embora necessário) explicar o que produziu a paisagem enquanto objeto. É preciso compreender a paisagem de dois modos: por um lado ela é vista por um olhar, apreendida por uma consciência, valorizada por uma experiência, julgada (e eventualmente reproduzida) por uma estética e uma moral, gerada por uma política etc. e, por outro lado, ela é matriz, ou seja, determina em contrapartida, esse olhar, essa consciência, essa experiência, essa estética e essa moral, essa política, etc. (...) Em resumo: 1) a paisagem é plurimodal (passiva-ativa-potencial etc.) como é plurimodal o sujeito para o qual a paisagem existe; e 2) a paisagem e o sujeito são co-integrados em um conjunto unitário, que se autoproduz e auto-reproduz (e, portanto, se transforma, porque há sempre interferências com o exterior) pelo jogo, jamais de soma zero, desses diversos modos. O jogo seria de soma zero se a paisagem não tivesse nenhum sentido (isto é, sem significado, nem tendência evolutiva), o que nunca é o caso” (BERQUE, 2004:86).*

A geografia cultural tradicional se dedica quase exclusivamente às formas visíveis da paisagem – prédios, casas, praças, ruas, templos, etc – que possuem importância na relação do homem com a área. Sauer (2004) entendia que as qualidades físicas da paisagem consideradas úteis para a geografia eram aquelas que tinham o valor de *habitat*. A cultura, entendida como um conjunto de práticas de um grupo humano, transmitida através de gerações, era algo determinante, que “*parecia funcionar através das pessoas para alcançar fins dos quais elas estavam vagamente cientes*” (COSGROVE: 2004:101). Portanto, a escola de Berkeley ocupava-se somente com a primeira das dimensões apresentadas por Berque. Sauer, em 1925, apontava isto de maneira bastante clara em sua definição de paisagem cultural:



*“A paisagem cultural é a área geográfica em seu último significado (chore). Suas formas são todas as obras do homem que caracterizam a paisagem. Com base nesta definição, em geografia não nos preocupamos com a energia, costumes ou crenças do homem, mas com as marcas do homem na paisagem”* (SAUER, 2004:57).

Em “Melodia da Montanha”, Villa-Lobos oferece um exemplo bastante interessante de apreensão da paisagem a partir de sua dimensão morfológica e sua subsequente *re-apresentação* enquanto matriz de novos sentidos, por meio da música. A Serra da Piedade, que por si já ostentaria a condição de matriz de inúmeras redes de significados por sua importância histórica e cultural, recebe na partitura do Maestro uma nova carga simbólica. A proposta de “tradução” musical da linha das montanhas e o posterior emprego pedagógico deste processo nas escolas, especialmente na prática coral, ou seja, do canto coletivo, carrega consigo a idéia de adoção da paisagem como elemento de identidade e unidade da nação, tendo a música como seu veículo. Pode-se, portanto, interpretar o papel do compositor, nesta obra e nas outras que adotaram o mesmo método, como participante ativo no processo de autoprodução e auto-reprodução do conjunto unitário que co-integra sujeito e paisagem, conforme apontado por Berque (2004).

O interessantíssimo trabalho de Donald W. Meinig (2002), intitulado “*O olho que observa: dez versões da mesma cena*”, apresenta um exercício que envolve a multiplicidade de interpretações que uma paisagem pode evocar. A hipotética situação criada pelo autor envolve um grupo pequeno, embora variado, de pessoas que observam, descrevem e dizem algo sobre o significado uma mesma paisagem. Meinig apresenta dez leituras possíveis: paisagem como *natureza*, paisagem como *habitat*, paisagem como *artefato*, paisagem como *sistema*, paisagem como *problema*, paisagem como *riqueza*, paisagem como *ideologia*, paisagem como *história*, paisagem como *lugar* e a paisagem como *estética*. O autor dirige o foco da análise não aos aspectos externos dos elementos que compõem a cena observada, como número, tamanho, cor, forma, etc., mas sim às associações entre esses elementos e um corpo coerente de idéias, utilizadas pelos participantes para produzir significados sobre esta paisagem: “*Deste modo nos confrontamos com o problema principal: qualquer paisagem é composta não apenas*

*por aquilo que está à frente dos nossos olhos, mas também por aquilo que se esconde em nossas mentes” (MEINIG, 2002:35).*

Algumas considerações podem ser feitas sobre este texto de Meinig que podem enriquecer a análise geográfico-musical: 1<sup>a</sup>.) Aborda a paisagem sob a metáfora da “cena”, a porção do espaço observada de um único ponto, também adotada por Denis Cosgrove: “*A paisagem, de fato, é uma ‘maneira de ver’, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma ‘cena’, uma unidade visual*” (COSGROVE, 2004:98); 2<sup>a</sup>.) Está em acordo com a perspectiva de Duncan, vista anteriormente, por considerar a paisagem um sistema significante, “legível” de inúmeras maneiras possíveis, de acordo com o vínculo que as pessoas estabelecem com esta paisagem; 3<sup>a</sup>.) Alinha-se também à concepção de Berque (2004), por abordar a paisagem a partir dos sentidos que ela “evoca” nas pessoas, sendo considerada, portanto, uma *matriz* de significados; 4<sup>a</sup>.) Apesar de ser um texto baseado no âmbito da nova geografia cultural, reconhece também a perspectiva da geografia cultural tradicional sobre a paisagem, em especial sob o ponto de vista de *habitat* e de *artefato*.

Analisando a obra “*Melodia da Montanha*” sob a ótica de Meinig (2002), é possível identificar, pelo menos, três “olhares” distintos dentre aqueles dez apontados pelo autor em seu texto. Em primeiro lugar, a “*Melodia da Montanha*” pode ser entendida como uma obra que considera a paisagem como *Natureza*, por expressar uma cena na qual se destaca a magnitude de uma forma natural e o homem é um personagem excluído. Essa visão romântica, que esteve em voga durante o século XVIII e permanece forte e enraizada ainda hoje, busca restaurar a condição primitiva da natureza, considerada pura, boa e verdadeiramente bela.

*“Segundo este ponto de vista todos os trabalhos do homem são desprezíveis se comparados com os da natureza, que são os principais, os fundamentais, os dominantes, os duradouros. A ‘abóbada celeste’, a ‘idade das rochas’, ‘as colinas eternas’, são metáforas antigas que nos falam do que a paisagem realmente reflete, ela é a natureza controladora” (MEINIG, 2002:36).*

Esta obra, por possuir também um sentido identitário e educativo através da representação da paisagem, conforme visto anteriormente, também pode ser entendida como resultante de um olhar sobre a paisagem como *Ideologia*. Esta visão, segundo

Meinig (2002), se concentra em olhar aquilo que a paisagem representa enquanto valores, idéias mestras, fundamentos filosóficos da cultura, etc. Adicionalmente, é interessante também comparar “*Melodia da Montanha*” com a “*Sexta Sinfonia*” na qual Villa-Lobos utiliza o mesmo método. Quando se observa os desenhos feitos pelo Maestro para a composição desta obra, percebe-se alguns detalhes importantes: 1) no desenho do Pão de Açúcar (Anexo 4), não está representado o famoso teleférico que realiza o transporte de turistas desde 1912, que também é um dos símbolos da cidade do Rio de Janeiro; 2) na imagem do morro do Corcovado (Anexo 5), aparece uma cruz representando a estátua do Cristo Redentor; 3) em quase todos os desenhos referentes à Serra dos Órgãos (Anexos 1 e 3), a formação do “Dedo de Deus”, que apesar de não ser uma marca do homem, possui um significado distinto atribuído pelas pessoas, aparece como central na figura; Pode-se concluir, portanto, que Villa-Lobos opta por omitir em suas paisagens praticamente todas as marcas humanas, exceto aquelas que possuem um sentido religioso. Isto reforça a idéia de uma paisagem que é entendida como divina e também veiculadora de uma ideologia cristã.

Por fim, o terceiro olhar que se pode identificar em “*Melodia da Montanha*” é provavelmente o mais evidente entre os dez enumerados pelo autor, e aplicável a qualquer obra do Maestro que expresse uma idéia de paisagem. É a concepção que diz respeito à visão da paisagem como *Estética*. Meinig (2002) reconhece a multiplicidade de níveis e variedades para esta visão, mas há um fator que perpassa todas elas: a preocupação com as qualidades artísticas da paisagem subordinando suas feições específicas.

*“No gênero da pintura da paisagem podemos encontrar exemplos que expressam muitas das visões discutidas da paisagem: o poder e a majestade da natureza, a harmonia entre o homem e a natureza, a marca da história sobre a terra, o caráter detalhado dos lugares. Cada uma delas representa uma cuidadosa seleção feita pelo artista. Mas a ‘pureza’ da forma da paisagem como estética é uma abstração, segundo a qual todas as formas específicas são dissolvidas na linguagem básica da arte: através da cor, da textura, da massa, linha, posição, simetria, equilíbrio, tensão. As versões e variações são infinitas nesta visão mais individualizada da paisagem”* (MEINIG, 2002:45).

Villa-Lobos, obviamente, não utiliza os mesmos elementos e técnicas da pintura, mas também busca, através do seu método de transposição, expressar sentidos que estão além da natureza “pura” ou da ideologia nacionalista. Expressa uma tentativa de transportar o ouvinte através de uma sondagem dos mistérios que ele encontrou na paisagem e pretendeu “aprisionar” nas notas musicais. Esses mistérios, que podem ser mais ou menos entendidos como “belezas”, aguardariam para serem experimentados através da fruição musical, mas eles nunca são os mesmos a cada audição da obra e não são passíveis de decodificação pela racionalidade ou pela ciência.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após cinquenta anos do falecimento de Heitor Villa-Lobos a importância e o vigor de sua Obra e de sua personalidade marcante permanecem fortes na cultura brasileira. Não é o caso, definitivamente, de um compositor que tenha sido relegado ao ostracismo logo após sua morte, ou mesmo antes dela, como ocorreu com tantos outros na história da música erudita, seja brasileira ou estrangeira. A Obra do Padre José Maurício Nunes Garcia, músico mais importante do país durante o período colonial, tornou a ser reconhecida e executada, parcialmente, apenas em meados do século XX. O grande Johann Sebastian Bach só obteve o reconhecimento e divulgação de suas obras cerca de oitenta anos após sua morte, por iniciativa de Mendelssohn. Villa-Lobos, ao contrário, foi considerado o compositor mais importante das Américas e o maior da história da música brasileira, ainda em vida. Mesmo após sua morte, sua importância e legado não caem no esquecimento. Suas obras prosseguem sendo gravadas e executadas em uma escala de centenas de concertos por ano, por todo o Brasil e pelo mundo. Diversos pesquisadores e jornalistas escrevem inúmeros trabalhos que abordam a biografia do Maestro e analisam suas músicas. Filmes, novelas e minisséries já foram feitos sobre sua vida ou utilizaram sua música como trilha sonora. O Museu Villa-Lobos, fundado por Arminda Villa-Lobos, localizado no bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro, figura desde 1960 como o principal pólo de democratização do acesso ao universo villa-lobiano.

Uma dissertação de mestrado é um modelo de trabalho acadêmico que não possui dimensões suficientes para ousar tirar qualquer conclusão geral sobre a imensa Obra do Maestro. A escolha de apenas duas obras do seu repertório para esta pesquisa é resultado disto. A riqueza e a diversidade de informações que estão contidas em cada peça, e o amplo horizonte de discussão que elas possibilitam impedem que o investigador seja, ao mesmo tempo, profundo e abrangente, ou seja, mergulhe nas nuances de seu discurso musical e utilize como fonte de pesquisa um grande número de obras. O autor chileno Juan Orrego-Salas aponta que *“enfrentados à fascinante e talvez impossível tarefa de analisar e julgar a produção de Villa-Lobos, a única esperança que um crítico poderá ter é a de chegar a certas conclusões gerais sobre a base do exame de um número relativamente pequeno de suas obras”* (ORREGO-SALAS, 1965:25).

A investigação geográfica das duas obras selecionadas neste trabalho teve um duplo propósito: De um lado, trazer para discussão um objeto fundamentado em bases teóricas cujo diálogo com a geografia cultural brasileira ainda é muito pequeno, mas promissor. Conforme apresentado na segunda parte, a chamada *music geography* é um sub-campo que já ultrapassa quarenta anos de história, mas com grande parte dos trabalhos publicados neste período mais alinhados à geografia cultural saueriana, sendo abraçado pela nova geografia cultural somente a partir dos anos noventa. Portanto, esta pesquisa pretendeu dar a sua contribuição a esta segunda corrente da geografia cultural, tomando como objeto de investigação principalmente, embora não exclusivamente, como visto, a *música enquanto música*, ou seja, arte sonora.

De outro lado, mostrar que a ciência geográfica pode oferecer um interessante campo de contribuição para um melhor entendimento do fenômeno musical. Abordando a trajetória de vida de Villa-Lobos, assim como os movimentos ideológicos com os quais o Maestro teve contato, como o Modernismo, o Nacionalismo Musical e o Populismo Varguista, buscaram-se os aportes contextuais necessários para uma interpretação válida de suas obras, isto é, que respeitasse o seu pano de fundo cultural e histórico. Levando sempre em conta que, apesar do diálogo que o compositor manteve com esses três movimentos, ele nunca perdeu as características mais pessoais que perpassaram toda sua carreira como, por exemplo, uma profunda inquietude, fruto de sua inventividade incessante, que não permitiu o seu adestramento a padrões e regras. Tendo sempre em vista essas considerações, se pretendeu pôr em evidência e mergulhar na riqueza infindável da arte de Villa-Lobos, através da busca de sua dimensão espacial, e do importante papel que esta assume na construção de seu discurso, tomando como exemplo estas duas obras.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, B. *Imagined Communities*. London: Verso, 1983.
- ANDRIES, A.L.F. *Villa-Lobos na opinião da crítica especializada*. Rio de Janeiro: MEC/DAC, 1975.
- BERQUE, A. *Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para a Geografia Cultural*. In: Corrêa, R. L. & Rosendahl, Z. (org.) *Paisagem, tempo e cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERj, 2004.
- BROSSEAU, M. *O romance: outro sujeito para a geografia*. In: Corrêa, R. L. & Rosendahl, Z. (org.) *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- CARNEY G.O. (org.) *The sounds of people and places – A geography of american music from country to classical and blues to bop*. Lanham: Rowman and Littlefield, 2003.
- CLAVAL, P. *A geografia cultural: o estado da arte* In: Rosendahl, Z. & Corrêa, R.L. (org.) *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERj, 1999.
- CLAVAL, P. *A contribuição francesa ao desenvolvimento da abordagem cultural na geografia* In: Corrêa, R.L. & Rosendahl, Z. (org.) *Introdução à geografia cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- CONNELL, J. & GIBSON C. *Sound tracks. Popular music, identity and place*. London and New York: Routledge, 2003.
- CONNELL, J. & GIBSON C. *World music: deterritorializing place and identity*. *Progress in Human Geography*, 28 (3), pp. 342-361, 2004.
- CORRÊA, R.L. *Geografia, literatura e música popular: Uma bibliografia*. *Espaço e Cultura*, 6, pp. 63-67, 1998.
- CORRÊA, R.L. & ROSENDAHL, Z. (org.) *Literatura, música e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- COSGROVE, D. *A Geografia está em toda a parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas*. In: Corrêa, R. L. & Rosendahl, Z. (org.) *Paisagem, tempo e cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERj, 2004.
- ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FRANÇA, E.N. *Villa-Lobos síntese crítica e biográfica* Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, 1970.
- GALINARI, M.M. *A Era Vargas no Pentagrama: Dimensões Político-Discursivas do Canto Orfeônico de Villa-Lobos*. Tese de Doutorado. Faculdade de Letras, UFMG, 2007.

- GARCIA, M. *Do teatro militante à música engajada: a experiência do CPC da UNE*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.
- GOMES, P.C.C. *Geografia e modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1996.
- GUIU, C. (org.) *Géographie et musique: quelles perspectives?* *Geographie et cultures*, 59, 2006.
- HAESBAERT, R. *Desterritorialização e Identidade*. Niterói: EdUFF, 1997.
- HAESBAERT, R. *Identidades territoriais*. In: Rosendahl, Z. & Corrêa, R.L. (org.) *Manifestações da cultura no espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- HALL, S. *Representation: cultural representation and signifying practices*. New Delhi: SAGE, 1997.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HOEFLE, S.W. *Cultura na história do pensamento científico*. *Revista da Pós-Graduação em Geografia*. Rio de Janeiro: UFRJ 2 (2), pp. 3-30, 1998.
- HUDSON, R. *Regions and place: music, identity and place*. *Progress in Human Geography*, 30 (5), pp. 626-634, 2006.
- KATER, C. *Villa-Lobos e a "Melodia das Montanhas": Contribuição à revisão crítica da pedagogia musical brasileira*. *Revista de Música Latino Americana*, vol. 5, n° 1, pp. 102-105, 1984.
- KONG, L. *Popular Music in Geographical Analysis*. *Progress in Human Geography*, 19 (2), pp. 183-98, 1995.
- LECHAUME A. *Chanter le pays: sur le chemins de la chanson quebecoise contemporaine* In: *Géographie et cultures*, 21, pp. 45-58, 1997.
- MAGNANI, S. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- MAKOWIECKY, S. *Representação: a palavra, a idéia, a coisa*. *Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas*, 57, pp. 2-25, 2003.
- MARCELINO, M.M. *Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Geografia, USP, 2007.
- MARIZ, V. *Heitor Villa-Lobos Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura, 1977.
- MCLEISH K. & MCLEISH V. *Guia do ouvinte de música clássica* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.



- MEINIG, D.W. *O Olho que Observa: dez visões da mesma cena*. Espaço e Cultura, n° 13, pp. 35-46, 2002.
- MELLO, J.B.F. *O Rio de Janeiro dos compositores da música popular brasileira: 1928-1991. Uma introdução à geografia humanista*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Geografia, UFRJ, 1991.
- MELO, V.M. *Paisagem e Simbolismo*. In: Rosendahl, Z. & Corrêa, R. L. (org.) *Paisagem, imaginário e espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- MESQUITA, Z. *A Geografia Social na Música do Prata*. Espaço e Cultura, 3, pp. 33-41, 1997.
- MOLINO, J. *Facto musical e semiologia da música*. In: Seixo, Maria Alzira (org.) *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, 1975.
- MONTEIRO, F. *Princípios semiológicos para a compreensão da obra musical enquanto objecto de compreensão e interpretação*. Revista Música, Psicologia e Educação, 1, pp. 45-60, 1999.
- MORETTIN, E.V. *Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise de seu percurso e do filme Descobrimento do Brasil (1937) de Humberto Mauro*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v.20, no. 39, p. 135-165, 2000.
- MURICY, A. *Villa-Lobos – Uma Interpretação*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- NASH, P.H. & CARNEY G.O. *The seven themes of music geography*. The Canadian Geographer, 40 (1), pp. 69-74, 1996.
- NATTIEZ, J.-J. *Etnomusicologia e significações musicais*. PER MUSI – Revista Acadêmica de Música, 10, pp. 5-30, jul-dez, 2004.
- NATTIEZ, J.-J. *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaio de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.
- NAVES, S.C. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- ORREGO-SALAS, J. *Heitor Villa-Lobos, Figura, Obra y Estilo*. Revista Musical Chilena, vol. 19, n° 93, pp. 3-38, 1965.
- PESSOA DE BARROS, J. F. *Mito, memória e história: a música sacra*. Espaço e Cultura, n° 9 e 10, pp. 35-48, 2000.
- RIBEIRO, C.R.V. *Espaço-vivo: as variáveis de um espaço-vivo investigadas na cidade de Diamantina, do ponto de vista dos músicos*. Tese de Doutorado. Departamento de Geografia, PUC-MG, 2006.

- SARMENTO, J.C.V. *Representação, imaginação e espaço virtual: geografias de paisagens turísticas em West Cork e nos Açores*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- SAUER, C. *A Morfologia da Paisagem*. In: Corrêa, R. L. & Rosendahl, Z. (org.) *Paisagem, tempo e cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004.
- SMITH, S.J. *Beyond geography's visible worlds: a cultural politics of music*. *Progress in Human Geography* 21 (4), pp. 502-529, 1997.
- TARASTI, E. *Heitor Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1995.
- TRAVASSOS, E. *Modernismo e Música Brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- TUAN, Y.F. *Espaço e Lugar: A Perspectiva da Experiência*. São Paulo: Difusão Editorial, 1983.
- VILANOVA NETA, M.A. *Recife, a abordagem geográfica das composições musicais de Chico Science*. Monografia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2002.
- VOLPE, M.A. *A Teoria da Obnubilação Brasília na História da Música Brasileira: Renato Almeida e a "Sinfonia da Terra"*. *Música em perspectiva*, v.I n.I, pp. 58-71, março 2008.
- WISNIK, J.M. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo, Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.
- WISNIK, J.M. *Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*. In: SQUEFF, E. & WISNIK, J.M. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

## **REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS**

DUARTE, R., & SLOVAK RADIO SYMPHONY ORCHESTRA (BRATISLAVA). *Heitor Villa-Lobos (1887-1959) Descobrimento do Brasil Suítes Nos. 1-4*. Marco Polo, © 1994.

RUBINSKY, S. *Melodia da Montanha (Serra da Piedade)*. Sonia Rubinsky – Vol.6. Naxos, © 2007.

## **SITES CONSULTADOS**

<http://pt.wikipedia.org>

<http://www.adorocinemabrasileiro.com.br>

<http://www.cce.ufsc.br>

<http://www.museuvillalobos.org.br>

<http://www.serradapiedade.com.br>

## GLOSSÁRIO (Fonte: <http://pt.wikipedia.org>).

**Concretismo:** movimento vanguardista surgido em 1950, inicialmente na música e depois passando para a poesia e artes plásticas. Defendia a racionalidade e rejeitava o expressionismo, o acaso, a abstração lírica e aleatória. Nas obras surgidas no movimento, não há intimismo nem preocupação com o tema, seu intuito é acabar com a distinção entre forma e conteúdo e criar uma nova linguagem.

**Cordas:** são instrumentos musicais cuja fonte primária de som é a vibração de uma corda tensionada quando beliscada, percutida ou friccionada. Nas orquestras tradicionais, as cordas compreendem os naipes de violinos, violas, violoncelos e contrabaixos.

**Dominante:** quinta nota acima da tônica. Nota que domina o tom.

**Escalas exóticas:** escalas musicais que não obedecem à formação normal das escalas pentatônicas, diatônicas e cromáticas. Em geral são escalas microtonais, escalas diatônicas com alterações em um ou mais graus ou escalas produzidas artificialmente.

Principais escalas exóticas:

- Escala Hexafônica (tons inteiros)
- Escala Cigana
- Escala Árabe
- Escala Nordestina
- Lídio b7

**Figuras musicais:** Valores ou figuras musicais são símbolos que representam o tempo de duração das notas musicais. São também chamados de valores positivos. Os símbolos das figuras são usados para representar a duração do som a ser executado. As notas são mostradas na figura abaixo, por ordem decrescente de duração. Elas são: semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa e semifusa.



Obs.: **Nota pontuada** é uma nota musical que é seguida com um ponto logo a sua frente. Este ponto adiciona metade do valor da nota que o precede.

**Jondo (Flamenco Jondo):** Flamenco antigo. É a forma mais tradicional do flamenco. O flamenco é um estilo musical e um tipo de dança fortemente influenciado pela cultura cigana, mas que tem raízes mais profundas na cultura musical mourisca, influência de árabes e judeus. A cultura do flamenco é associada principalmente a Andaluzia na Espanha, e tornou-se um dos ícones da música espanhola e até mesmo da cultura espanhola em geral.

**Largo:** Refere-se ao **andamento** ou **movimento** ao grau de velocidade do compasso. Ele é determinado no princípio da peça e algumas vezes no decurso da mesma.

- *Largo, grave e lento:* são os movimentos mais vagarosos e que exigem um estilo largo e severo.
- *Larghetto:* menos lento que os antecedentes.

- *Adagio*: menos lento que o larghetto sua expressão deve ser terna e patética.
- *Andante*: menos lento que o adagio sua expressão é mais amável e elegante.
- *Andantino*: um pouco mais ligeiro que o andante execução agradável e compassada.
- *Allegretto*: um pouco mais ligeiro que o precedente.
- *Allegro*: movimento alegre e vivo.
- *Vivace*: com maior rapidez que o Allegro.
- *Presto*: mais vivo que o precedente exige uma execução veloz e animada.
- *Prestíssimo*: é o último grau de velocidade. Deve-se empregar na execução toda a rapidez e presteza possíveis.

**Legato**: consiste em ligar as notas sucessivas, de modo que não haja nenhum silêncio entre elas.

**Leitmotiv**: técnica de composição introduzida por Richard Wagner em suas óperas, constituindo-se em tema associado, no decurso de todo o drama musical, a uma personagem, uma situação, um sentimento, ou um objeto.

**Madeiras**: Assim como o caso dos metais, o termo madeiras, refere-se à forma de execução e não ao material de que o instrumento é feito. Muitas das "madeiras" são feitas de plástico ou metal. São subdivididos de acordo com a forma de produção de som:

- **Palhetas simples**: Instrumentos que utilizam uma palheta apoiada sobre uma boquilha como meio produtor de som. O músico toca fazendo o ar passar entre o batente da boquilha e a palheta, provocando sua vibração. Os principais instrumentos desse grupo são a família dos saxofones e a família dos clarinetes.
- **Palhetas duplas**: Possuem uma palheta constituída por duas lâminas finas de bambu, apoiadas uma sobre a outra e fixadas ao instrumento por um tubo cilíndrico (tudel). O Instrumentista toca fazendo o ar passar entre as duas palhetas e provocando sua vibração. Os mais conhecidos são os oboés e os fagotes.
- **Flautas**: Família de instrumentos em que o som é produzido por vibração do ar contra uma aresta. Pode ser de embocadura aberta, como as flautas transversais ou fechada, como o apito e a flauta doce. As flautas não são sempre feitas de madeira, podem também ser de metal (a flauta transversal é de prata ou níquel) ou de plástico (como algumas flautas doces). Este grupo inclui ainda a quena, a flauta de pan, a zampronha, o flautim ou flauta piccolo, o pífano (ou pífaro) e os tubos flautados dos órgãos.

**Metais**: Este grupo compreende os instrumentos em que o som é produzido pela vibração direta dos lábios do executante sobre um bocal. O termo refere-se, portanto, à forma de produção sonora e não ao material de fabricação. Existem instrumentos classificados como metais que são feitos de outros materiais, como o shofar, feito de chifre de carneiro. Os metais mais comuns são: trombone, trompa, bombardino, tuba, sousafone, trompete, fliscorne e corneta de pistões. O oficleide foi o precursor da tuba.

**Rallentando**: Notação que indica que a execução deve se tornar gradativamente mais lenta.

**Síncope ou Sincopa**: característica rítmica caracterizada pela execução de uma nota tocada em um tempo fraco que se prolonga até o tempo forte do compasso, criando um deslocamento da acentuação rítmica. Uma das características mais comuns da música popular brasileira.

**Sustenido (#)**: é uma alteração ascendente que sobe meio-tom uma determinada nota.

Ex.: um do# está meio-tom acima de um dó.

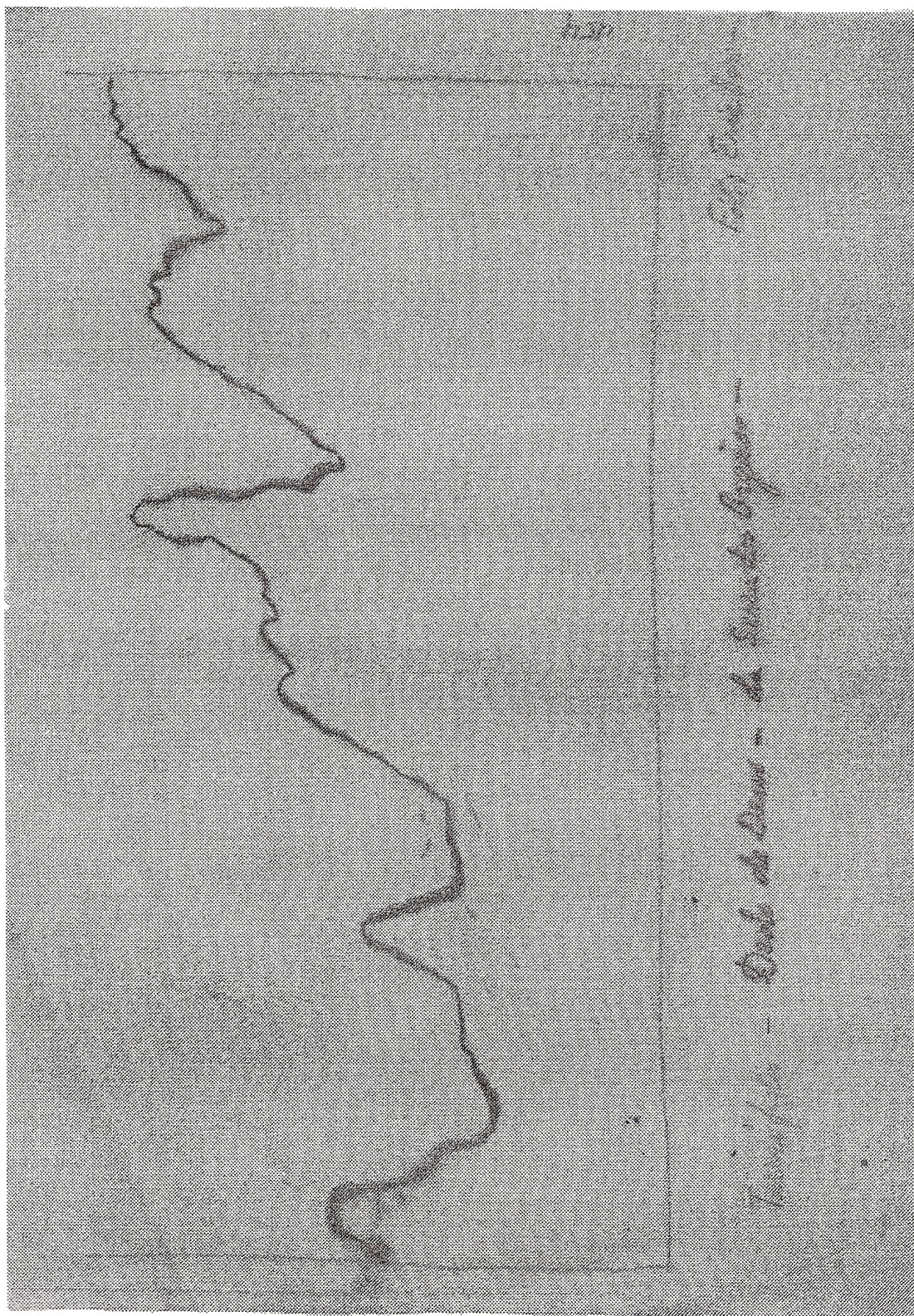
## ANEXOS

Desenhos de Villa-Lobos para a composição da “*Sinfonia no. 6 (Sobre a linha das montanhas do Brasil)*”<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Fonte: Museu Villa-Lobos.

ANEXO 1 – DEDO DE DEUS (SERRA DOS ÓRGÃOS)<sup>14</sup>



<sup>14</sup> Referência: HVL 02.05.01, Obras Anot./Melodia das Montanhas, Ficha de Exame: 454.



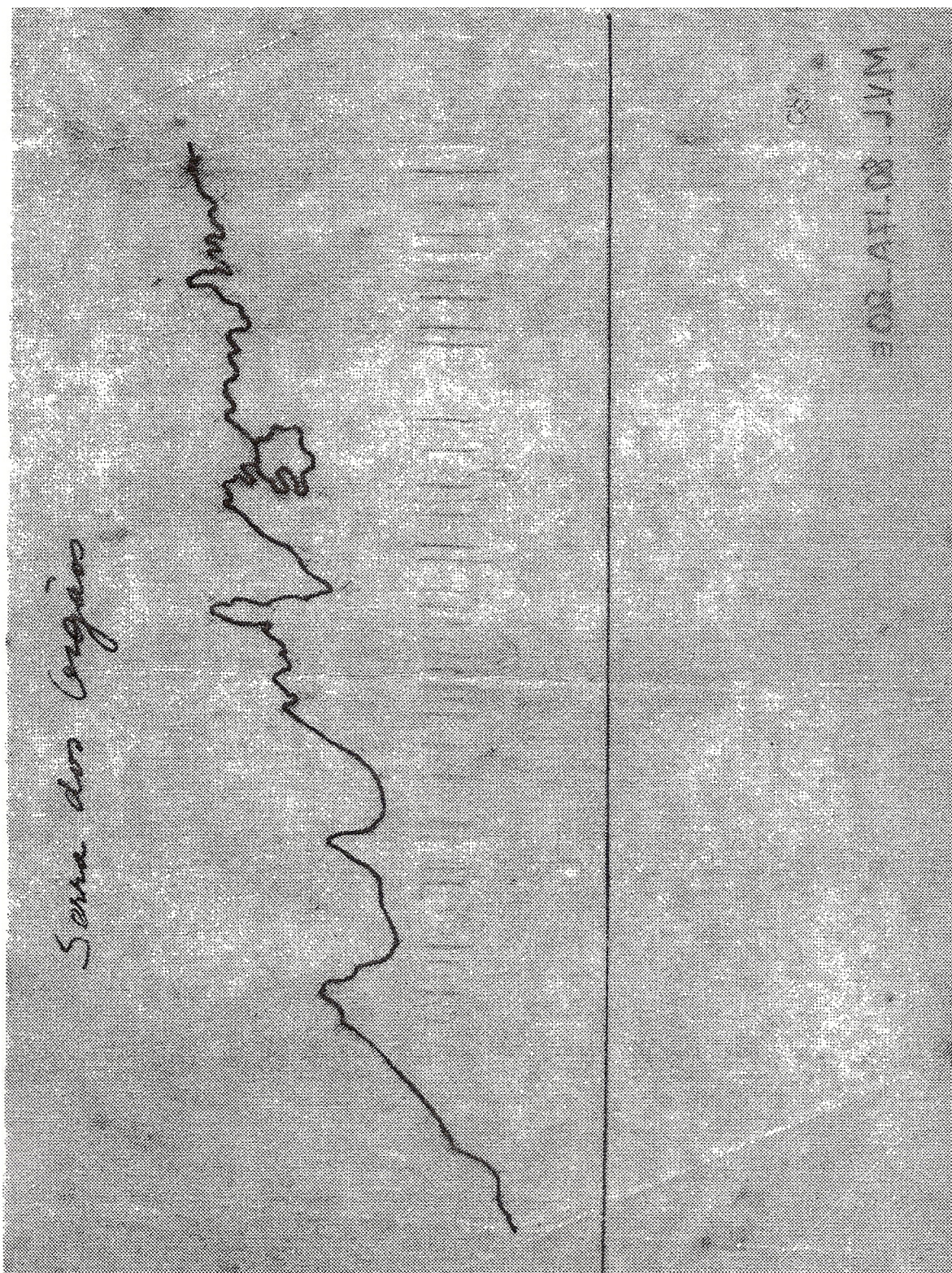
ANEXO 2 – GRÁFICO PARA FIXAR A “MELODIA DA MONTANHA”<sup>15</sup>

*Gráfico para fixar a Melodia*

*Ordem numérica*  
*Nome das notas (segundo a cronologia)*  
*Numeração da Escala Geral*  
*Escala Distendida*  
*Basas para unidade de 9*

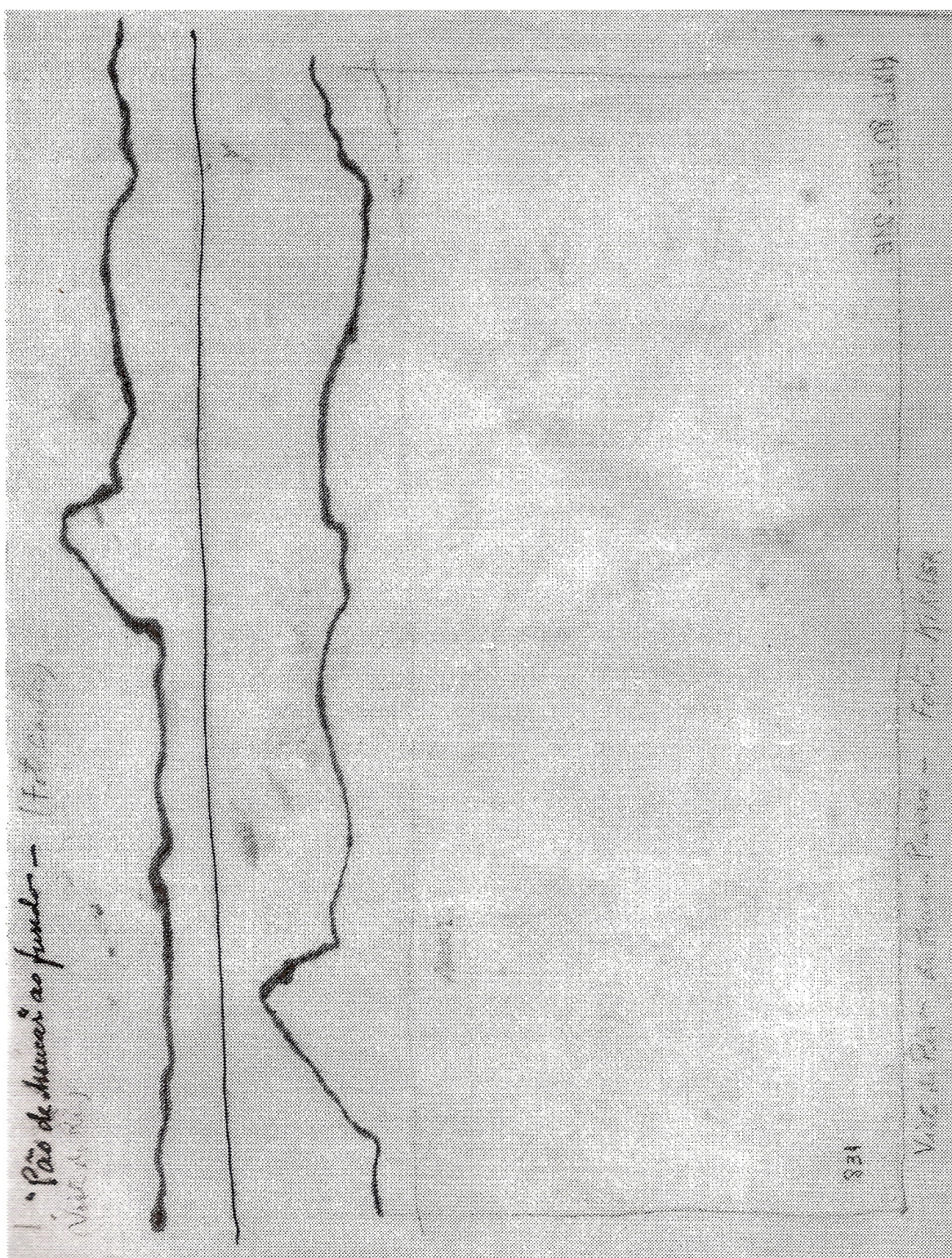
<sup>15</sup> Referência: HVL 02.05.02, Obras Anot./Melodia das Montanhas, Ficha de Exame: 827.

ANEXO 3 – SERRA DOS ÓRGÃOS<sup>16</sup>



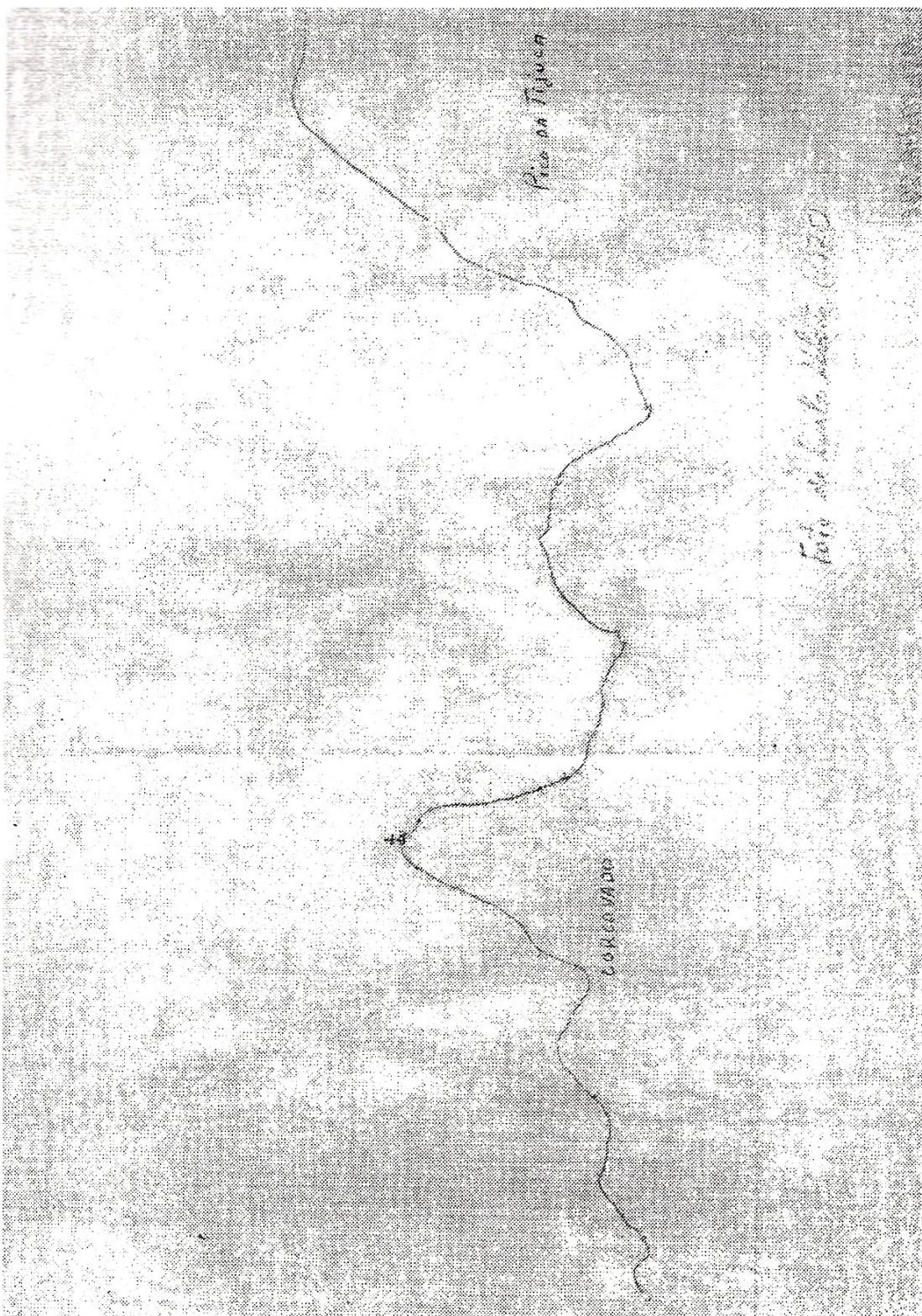
<sup>16</sup> Referência: HVL 02.05.05, Obras Anot./Melodia das Montanhas, Ficha de Exame: 830.

ANEXO 4 – PÃO DE AÇÚCAR<sup>17</sup>



<sup>17</sup> Referência: HVL 02.05.06, Obras Anot./Melodia das Montanhas, Ficha de Exame: 831.

## ANEXO 5 – CORCOVADO E PICO DA TIJUCA<sup>18</sup>



<sup>18</sup> Referência: HVL 02.05.07, Obras Anot./Melodia das Montanhas, Ficha de Exame: 832.