

**P**resença de Villa-Lobos talvez seja a mais longa publicação dedicada inteiramente a um único compositor brasileiro. O conjunto da obra – cujos 13 primeiros volumes foram publicados entre 1965 e 1991 – expõe um verdadeiro mosaico de depoimentos, textos de época e estudos que somam mais de mil páginas. A série constitui um manancial de memórias sobre Villa-Lobos e, portanto, referência obrigatória para pesquisadores e admiradores.

No ano do centenário de Arminda Villa-Lobos, a mais tenaz defensora e difusora do legado do mestre – com quem viveu durante 23 anos –, nada soa mais apropriado do que homenageá-la com a retomada da série.

Mindinha é a personagem principal deste 14º volume. Aspectos de sua história e seu legado são apresentados, discutidos e (re)avaliados por técnicos do Museu Villa-Lobos e pesquisadores – que tiveram ou não a oportunidade de conhecê-la – e por personalidades de seu convívio.

A segunda parte do livro discute a música de Villa-Lobos como linguagem ativa no processo de construção de identidades e representações sobre a nação, a partir de elementos como a cultura popular, o folclore e a modernidade, articulados e apropriados em sua obra de diferentes formas e em vários contextos.

PRESENÇA DE VILLA-LOBOS · 14º volume · 100 anos de Arminda · Museu Villa-Lobos · 2012



## PRESENÇA DE VILLA-LOBOS

14º volume · 100 anos de Arminda

Museu Villa-Lobos



**ibram**  
instituto brasileiro de museus

Ministério da  
Cultura

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

vocalismo em (A)

Handwritten musical score for the first page of "vocalismo em (A)". The score is written on five staves. The top staff is the vocal line in treble clef. The bottom four staves are the piano accompaniment in bass clef. The score includes various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. A section is marked "3 d." and another "6 p.". The word "HARM." is written in the lower part of the score.

Handwritten musical score for the second page of "vocalismo em (A)". The score continues the vocal line and piano accompaniment from the first page. It features similar rhythmic and melodic patterns, with dynamic markings like "p" and "f".

Presença de Villa-Lobos



## PRESENÇA DE VILLA-LOBOS

14º volume · 100 anos de Arminda

Museu Villa-Lobos

*Rio de Janeiro, 2012*

<b>PRESIDENTA DA REPÚBLICA</b> Dilma Vana Rousseff	<b>ORGANIZAÇÃO</b> Márcia Ladeira e Pedro Belchior
<b>MINISTRA DA CULTURA</b> Marta Suplicy	<b>PESQUISA</b> Anderson Antunes e Luise Villares
<b>INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS</b> <b>PRESIDENTE:</b> José do Nascimento Junior	<b>PRODUÇÃO</b> Bianca Freitas, Márcia Ladeira e Mônica Esteves
<b>MUSEU VILLA-LOBOS</b> <b>DIREÇÃO</b> Wagner Tiso	<b>REVISÃO</b> Rogerio Luz e Pedro Belchior
<b>ASSESSORIA</b> Solange Costa	<b>CAPA E PROJETO GRÁFICO</b> Gouramani Menezes
<b>COORDENAÇÃO TÉCNICA</b> Luiz Paulo de Oliveira Sampaio	<b>FICHA CATALOGRÁFICA</b> Mariana Melo
<b>COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA</b> Rudival Figueiredo de Melo	<b>AGRADECIMENTOS</b> Albina Pereira Daniel Barbosa Elizabeth Paulon Ely Gonçalves Flávia Mara Faria Ferreira Guthenberg Padilha Pereira – GUT PIANOS Keila Grinberg Luiz Antônio de Almeida – MUSEU DA IMAGEM E DO SOM Maria Célia Machado Mercedes Reis Pequeno Nelson Macedo Paula Carvalho Neves Pedro Sampaio Thiago Simões
<b>ÁREA TÉCNICA</b> Angélica Mayall Bianca de Oliveira Freitas Cláudia Leopoldino Dil Fonseca Lúcia Neves Marcelo Rodolfo Márcia Ladeira Mariana Melo Mônica Esteves Pedro Belchior	
<b>ÁREA ADMINISTRATIVA</b> Daniel Fernandes Hugo de Alvarenga José Ricardo Alberto Luiz Carlos de Assis Marta Cristina Clemente	

Para mim é motivo de muito orgulho dirigir o Museu Villa-Lobos e poder participar deste importante momento da instituição. Heitor Villa-Lobos é um dos maiores nomes de todos os tempos da música universal. Um mestre na arte de criar, tocar e reger. Soube ainda, durante a sua vida, escolher verdadeira companheira. A figura de Arminda Villa-Lobos representa a preservação de sua memória e de sua obra, referência para grandes nomes da música brasileira.



Wagner Tiso

Diretor do Museu Villa-Lobos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca José Vieira Brandão ( Museu Villa-Lobos)

P928p Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Arminda. – Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos, 2012.  
152 p. : il. ; 16 x 23 cm. – (Presença de Villa-Lobos ; v.14).

Organizado por: Márcia Ladeira e Pedro Belchior.  
Título da capa: Presença de Villa-Lobos: 14º volume: 100 anos de Arminda.  
Inclui bibliografia.  
ISBN 978-85-66455-00-7

1. História do Brasil. I. Ladeira, Márcia. II. Belchior, Pedro. III. Presença de Villa-Lobos.

CDD: 981

Texto revisto pelo novo Acordo Ortográfico.

**Foto de capa:** Arminda e Villa-Lobos chegando ao Rio. 18 set. 1947.

**Foto da pág. 2:** Arminda Villa-Lobos no dia em que completou 39 anos. 26 jul. 1951.

**Foto da pág. 15:** Arminda em seu apartamento. Década de 1960.

**Foto da pág. 99:** Exposição de longa duração do Museu Villa-Lobos, no Palácio Capanema. Década de 1970.

Todas as imagens publicadas neste livro pertencem ao acervo do Museu Villa-Lobos.

## OS AUTORES

**EDILBERTO FONSECA** é etnomusicólogo, doutor em música pela UFRJ (2009) e, desde 2011, atua como Técnico em Assuntos Culturais no Museu Villa-Lobos/RJ. Coordenou na região do médio Rio São Francisco-MG o Ponto de Cultura “Música e Artesanato: Cultura Tradicional no Norte de Minas” (CNFCP/2005-2008).

**ELY GONÇALVES**, museóloga com pós-graduação em Ciências Políticas e Sociais, foi chefe da Divisão Técnico-Cultural do Museu Villa-Lobos. Também foi assessora do Programa Nacional de Museus, chefe do Departamento de Acervos do Museu Histórico Nacional e diretora do Museu Casa da Hera.

**ERMELINDA A. PAZ**, livre-docente pela UNIRIO, é pesquisadora do CNPq e líder do grupo de pesquisa Música e Educação Brasileira/UFRJ. É autora dos livros *Villa-Lobos e a música popular brasileira* (1988) e *Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor* (2011), entre outros.

**HERMÍNIO BELLO DE CARVALHO**, poeta, compositor, autor de quase duas dezenas de livros, entre os quais *Villa-Lobos e a música popular*. Seu último livro, *Áporo Itabirano* (Editora Imprensa Oficial), revela sua correspondência com o poeta Carlos Drummond de Andrade. Mantém o site *oficinadecoisas.com.br*, com o objetivo de ser um serviço de prestações de serviços culturais.

**LEOPOLDO WAIZBORT** é professor e pesquisador da USP e pesquisador do CNPq. É autor dos livros: *As aventuras de Georg Simmel* (São Paulo, Ed. 34, 2000, 2a. ed. 2006) e *A passagem do três ao um: crítica literária – sociologia – filologia* (São Paulo, Cosac Naify, 2007), assim como de artigos em livros e periódicos.

**LUIZ PAULO SAMPAIO**, doutor em Musicologia pela Universidade de Montreal, é professor titular do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, do qual foi decano. Exerceu o cargo de diretor artístico e presidente da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e atualmente é coordenador técnico do Museu Villa-Lobos.

**MÁRCIA LADEIRA**, museóloga, com formação técnica em música e especialização em Ação Educativa em Museus pela UNIRIO (1988). Ingressou no Museu Villa-Lobos em 1982, sob a direção de Arminda Villa-Lobos. Coordena projetos educativos, entre os quais os “Mini-Concertos Didáticos” e o “Concurso Museu Villa-Lobos de Jovens Instrumentistas”.

**MARCOS AUGUSTO GONÇALVES**, jornalista e colunista da *Folha de S. Paulo*, é autor do livro *1922: o ano que não terminou* (Companhia das Letras, 2012).

**MARIA CÉLIA MACHADO**, conferencista, recitalista e solista de concerto, concluiu o Mestrado em Educação

pela UFRJ, tendo recebido prêmio de publicação de sua tese *Heitor Villa-Lobos, Tradição e Vanguarda na Música Brasileira*. A convite de Arminda Villa-Lobos, participou, como harpista, das primeiras audições de obras de câmara do Maestro: *Quinteto Instrumental* e *Sexteto Místico*.

**PAULO DE TARSO SALLES**, musicólogo e compositor, é professor de Harmonia, Contraponto e Análise Musical na Universidade de São Paulo. É autor dos livros *Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música* (Ed. UNESP, 2005) e *Villa-Lobos: processos composicionais* (Ed. UNICAMP, 2009).

**PAULO GUÉRIOS** é doutor em Antropologia Social pelo Museu Nacional da UFRJ (2007) e professor do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Paraná. É autor dos livros *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação* (1ª edição: Ed. FGV, 2003; 2ª edição: Parabolé, 2009) e *A imigração ucraniana ao Paraná: memória, identidade e religião* (Ed. da UFPR, 2012).

**PEDRO BELCHIOR**, mestre em História pela UFF (2011), trabalha na área de pesquisa e no processamento técnico do acervo do Museu Villa-Lobos. É coautor, junto com Flávia Martins e Rogerio Luz, do livro *Nova fase da Lua: escultores populares de Pernambuco* (Caleidoscópio, 2012).

**RUI MOURÃO**, romancista e ensaísta, é autor de diversas obras. Foi coordenador do Programa Nacional de Museus (Ministério da Educação e Cultura) e do Grupo de Museus e Casas Históricas da Fundação Pró-Memória em Minas Gerais. É diretor do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, cargo que ocupa desde 1974.

**TURIBIO SANTOS**, violonista, foi diretor do Museu Villa-Lobos entre 1986 e 2010. É professor da Escola de Música da UFRJ e criou os cursos de violão da UFRJ e da UNIRIO.

**VALDINHA BARBOSA**, comunicóloga, jornalista e pesquisadora, é autora de biografias sobre os músicos brasileiros Radamés Gnattali (Funarte, 1985), Nany Devos (Imprimatur/RJ, 2000) e Iberê Gomes Grosso (SindiMusi/RJ, 2005). A convite de Turibio Santos, coordenou a Divisão Educativo-Cultural do Museu Villa-Lobos entre 1986 e 1991.

**VASCO MARIZ**, musicólogo, historiador e diplomata, é autor de *Villa-Lobos: o homem e a obra*, primeira biografia (1948) de Villa-Lobos hoje em sua 12ª edição. Também escreveu *A Canção Brasileira* (7 edições), *História da Música no Brasil* (8 edições) e *Vida Musical* (4 séries), entre outros.

## SUMÁRIO

### 17 APRESENTAÇÃO

#### A MUSA E O MUSEU

- 17 *A arte de amar Villa-Lobos*, Valdinha Barbosa
- 27 *Arminda em fragmentos*, Pedro Belchior
- 40 *Pedagogia do sonho – O legado de Arminda Villa-Lobos*, Márcia Ladeira
- 54 *A área da cultura e o Museu Villa-Lobos nos anos 80*, Rui Mourão
- 63 *A Mindinha que eu conheci*, Ely Gonçalves
- 70 *Mindinha – 100 anos!*, Maria Célia Machado
- 74 *Arminda Villa-Lobos*, Turibio Santos
- 76 *A estreia de Yerma no Brasil*, Luiz Paulo Sampaio
- 78 *Saudades de Arminda*, Vasco Mariz
- 82 *Mindinha de Villa-Lobos*, Hermínio Bello de Carvalho

#### VILLA-LOBOS, VIDA E OBRA

- 93 *A consagração do maestro*, Marcos Augusto Gonçalves
- 102 *A música de Villa-Lobos na Semana de Arte Moderna de 1922*, Paulo de Tarso Salles
- 113 *Da participação: Villa-Lobos, a Semana de Arte Moderna e a construção da nação*, Paulo Guérios
- 120 *Música de tradição oral na Educação Musical*, Ermelinda A. Paz
- 128 *Villa-Lobos e o Movimento Folclórico Brasileiro*, Edilberto Fonseca
- 137 *Villa-Lobos e seus índios*, Leopoldo Waizbort

### 144 NOTAS

### 151 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## APRESENTAÇÃO

*Presença de Villa-Lobos* talvez seja a mais longeva publicação dedicada inteiramente a um único compositor brasileiro. Dos treze volumes da série, doze foram lançados entre 1965 e 1984, no período em que Arminda Villa-Lobos dirigiu o Museu (1961-1985). Nas palavras de um de seus articulistas, João Caldeira Filho, *Presença* pretendia ser “repositório de tudo quanto se escreveu sobre o compositor”. O conjunto da obra resulta num verdadeiro mosaico de depoimentos, textos de época e estudos que somam mais de mil páginas. Passados 21 anos da última edição, a série constitui um manancial de memórias sobre Villa-Lobos e, portanto, referência obrigatória para pesquisadores e admiradores.

No ano do centenário de Arminda Villa-Lobos, a mais tenaz defensora e difusora do legado do mestre – com quem viveu durante 23 anos –, nada soa mais apropriado do que homenageá-la com a retomada da série. Trata-se, aliás, de uma dupla homenagem: rememorar a trajetória e as ações de Arminda e recuperar, ainda que a partir de novos princípios editoriais, um projeto iniciado e levado a cabo por ela.

Mindinha é a personagem principal deste 14º volume. Aspectos de sua história e seu legado são apresentados, discutidos e (re)avaliados por técnicos do Museu Villa-Lobos e pesquisadores – que tiveram ou não a oportunidade de conhecê-la – e por personalidades de seu convívio. Seja em breves e emocionados depoimentos, seja em estudos mais minuciosos – ainda que incipientes –, Arminda é o foco: artífice da memória de Villa-Lobos, passa ela própria a ocupar o centro de um exercício de memória, compreendida aqui como construção ativa e dinâmica sobre o passado.

Evidentemente, não se disse tudo que era possível dizer a respeito de Arminda. Explorar a sua trajetória, suas ideias e sua atuação como diretora é tarefa para outras edições de *Presença*, como parte de um processo recém-iniciado de reflexão sobre a história do Museu Villa-Lobos, instituição com a qual a figura de Arminda tantas vezes se funde. Como homenagem, esta publicação deixa lacunas – olhares, histórias e testemunhos sobre Arminda por parte de seus colaboradores, funcionários e amigos –, as quais, espera-se, possam ser investigadas e exploradas nos próximos volumes da série. Nomes importantes não estão presentes aqui; a eles, nosso pedido de desculpas.

Para além da justa homenagem a Arminda, o Museu Villa-Lobos pretende se articular mais incisivamente à pesquisa acadêmica sobre o compositor – hoje disseminada (e pulverizada) em programas de pós-gra-



duação no país e no exterior – e ser ele próprio produtor de conhecimento. Conhecimento crítico, em diálogo com diferentes correntes teóricas e metodológicas e atento à torrente de interpretações sobre a música de Villa-Lobos e o contexto histórico em que ele viveu e atuou. Conhecimento orgânico, possibilitado pela gradual digitalização do acervo documental da instituição, o que facilita o acesso pelo pesquisador e pode proporcionar análises “íntimas” e pormenorizadas sobre Villa-Lobos. E conhecimento articulado, pois a instituição deseja reunir cada vez mais, em seu espaço, pesquisadores de Villa-Lobos de diferentes áreas, como ocorreu em 2011 – na 9ª Semana de Museus, cujo tema foi o legado de Arminda Villa-Lobos para a instituição – e em 2012 – nos seminários “Villa-Lobos e o Movimento Folclórico Brasileiro” e “Villa-Lobos e os 90 anos da Semana de Arte Moderna”, realizados respectivamente na 10ª Semana de Museus e na 6ª Primavera dos Museus. Muitos dos textos aqui publicados foram originalmente apresentados e discutidos no próprio espaço do Museu durante esses eventos.

O novo *Presença* também se pretende pluralista e multidisciplinar. Exemplo disso são as diferentes interpretações sobre Villa-Lobos por especialistas das áreas de música, musicologia e etnomusicologia, museologia, ciências sociais, história, educação musical e jornalismo. O segundo eixo das discussões deste 14º volume é a música como linguagem ativa no processo de construção de identidades e representações sobre a nação, a partir de elementos como a cultura popular, o folclore e a modernidade, articulados e apropriados na obra de Villa-Lobos de diferentes formas e em variados contextos.

Esta publicação não busca uma unidade. Quer, ao contrário, inserir-se nas discussões e contribuir para ampliá-las. *Presença* busca os ruídos e a polifonia, como uma daquelas belas obras para piano e os *Choros* compostos pelo jovem Villa-Lobos. Aos leitores, uma boa imersão.



A MUSA E O MUSEU

VILLA-LOBOS  
BACHIANAS BRASILEIRAS N.º 3  
Pour piano et violoncelle  
manuel Kravtsov  
DEUX CHOROS (bis)  
des deux violon et violoncelle  
Igor Kravtsov et Jacques Weil  
Cappella

STEREOPHONIC  
Uirapuru  
Sokolovskii  
Cappella

VILLA-LOBOS  
EREST  
RECORDS

VILLA-LOBOS  
FOREST OF THE AMAZON  
HECTOR VILLA  
BIDD. S.

Piano music of Villa-Lobos  
Vila-Lobos  
Mig

Villa-Lobos

Era julho de 1986 quando conheci as dependências da nova sede do Museu Villa-Lobos, no belo casarão tombado da Rua Sorocaba, 200, em Botafogo, no Rio de Janeiro. O amigo Turibio Santos – diretor recém-admitido – apresentava-me entusiasmado cada recanto da casa, tão logo encerramos a entrevista que me concedera para o *Jornal do Sindicato dos Músicos* sobre o centenário de Villa-Lobos, a ser comemorado em 1987. E é claro que nessa entrevista o nome de Arminda Villa-Lobos foi várias vezes mencionado. Todos nós, amigos de D. Arminda, sabíamos o quanto ela havia se empenhado para instalar o Museu num espaço condizente com a importância do legado de Villa-Lobos. Um “Museu de portas para a rua” – sonhava Mindinha! Desde a sua inauguração, em fevereiro de 1961, o Museu Villa-Lobos confinava-se em algumas salas no nono andar do Palácio da Cultura em um ambiente nada apropriado para abrigar tão precioso acervo, tampouco para dar conta da vertiginosa expansão provocada por Mindinha em seu eficiente trabalho de divulgação da vida e da obra de Villa-Lobos, como diretora do Museu desde a sua instituição. Utilizando-se de todo o seu prestígio pessoal, de um grande carisma e da crescente importância do nosso gênio da música no Brasil e no exterior, Arminda seguia com firme determinação rumo à conquista de duas de suas mais importantes missões: expandir o Museu fisicamente e, estruturalmente, transformá-lo, por lei federal, em unidade orçamentária. A primeira vitória veio com a vinculação do Museu Villa-Lobos à Fundação Nacional Pró-Memória em 1981, e a segunda, quando o presidente da Fundação, Aloisio Magalhães, atendendo aos apelos de Arminda, resolveu pela aquisição de uma nova sede para o Museu.

Assim, na esteira das profundas reformas ocorridas durante a década de 1970, na política de preservação do patrimônio cultural e artístico do Brasil, consolidadas em 1979 com a transformação do IPHAN em Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)<sup>1</sup> e da instituição da Fundação Nacional Pró-Memória<sup>2</sup>, ambas sob a direção do professor Aloisio Magalhães, iniciava-se uma nova fase para o Museu. As reformas

sugeridas e levadas a efeito pelo designer pernambucano, com a fusão SPHAN/Pró-Memória, ampliaram as ações dos novos órgãos e, em consequência, todas as unidades ali abrigadas passaram a ser impregnadas por uma visão mais abrangente de preservação e uma nova concepção de patrimônio, num retorno ao projeto inicial do IPHAN, elaborado por Mário de Andrade.

Em 1982, Aloisio Magalhães morre, na Itália, aos 55 anos de idade, interrompendo precocemente o seu projeto. O Brasil perde um excepcional talento na gestão pública das artes e da cultura, e Arminda, o seu maior aliado. Ainda sob o governo autoritário – embora em período de distensão – do General João Batista Figueiredo, a sociedade brasileira vivia intensa mobilização rumo às eleições diretas para presidente da República, ganhando cada vez mais as ruas dos grandes centros, simbolizando a esperança dos brasileiros em seus anseios, há anos reprimidos, de retorno ao estado de direito em nosso País. A concentração de forças, voltada com muita intensidade para a cena política brasileira, de certa forma desacelerava os esforços para a continuidade dos projetos lançados por Aloisio Magalhães, agravados por sua ausência. A corrida por um Brasil livre, de certa forma, ofuscava as atenções e intenções para a celebração de uma data importantíssima no calendário musical brasileiro – o centenário de Heitor Villa-Lobos, a ser comemorado em 1987. As obras do velho casarão não andavam a contento, conta Ely Gonçalves – primeira museóloga do MVL:

*Essa casa foi um drama para o Museu Villa-Lobos. D. Arminda estava sofrendo muito. O centenário de Villa-Lobos estava próximo e a reforma da casa não ficava pronta. Um dia ela me chamou e disse: “Dona Ely, mês que vem eu vou para Paris, já fiz alguns contatos por lá. Vamos abrir um Museu Villa-Lobos em Paris. O interesse deles é enorme!”<sup>3</sup>*

Para nossa alegria, o Museu Villa-Lobos continuou com as suas portas abertas no Brasil. Em 1985, porém, a menos de dois anos do centenário de Villa-Lobos, Arminda falecia, sem chegar a ver a nova sede do Museu Villa-Lobos concluída.

Um ano após a morte de Arminda, graças ao empenho do Dr. Joaquim Falcão, sucessor de Aloisio Magalhães na presidência da Fundação Nacional Pró-Memória, somado aos esforços do diretor do Museu, Turibio Santos, e do arquiteto Glauco Campelo, as obras do casarão foram concluídas. Em outubro de 1986, com muita pompa e circunstância, e quando o Brasil já respirava os primeiros aromas da democracia, foi inaugurada a nova

sede do Museu Villa-Lobos, abrindo as comemorações do centenário do compositor, com a presença do então ministro da Cultura Celso Furtado. Convidada por Turibio Santos para assumir a chefia da Divisão Educativa e Cultural do Museu, participei ativamente da festa de abertura, já como integrante da equipe da instituição. Comovida, relembra Arminda Villa-Lobos a cada momento da celebração, aconchegando em meu íntimo o compromisso de honrar o seu legado, na minha trajetória como servidora daquele Museu, cuja principal missão coincidia com os meus ideais mais recônditos: trabalhar pela valorização da cultura musical de nosso País, para preservar e difundir a obra de Heitor Villa-Lobos. Naquele momento, embora Villa-Lobos já significasse para mim, pela sua genialidade, a mais alta referência da música brasileira do século xx, vislumbrei um período de grande paixão para o meu novo exercício profissional. E estava certa. O trabalho no Museu me arrebatou por inteiro: Villa-Lobos – sua música, sua concepção musical, sua visão sobre os compositores da música universal, seus conceitos sobre a música brasileira e sobre educação musical – passou a ser a minha diretriz, e Arminda Villa-Lobos, a minha referência e inspiração em cada ação a ser desenvolvida. A sua marcante presença ainda estava impregnada em cada peça do acervo e no coração de cada integrante daquela equipe que eu passava a integrar, em sua grande maioria advinda dos tempos de Arminda e, em consequência, todos muito conscientes de sua função e do compromisso com a instituição.

### **Mindinha e o prazer de amar Villa-Lobos**

Arminda era ainda muito jovem quando conheceu Villa-Lobos e logo se apaixonou! Ela, com pouco mais de 20 anos, e o Villa, em plena maturidade artística, com mais de 40, e já considerado a mais importante personalidade do cenário musical brasileiro e com grande prestígio no exterior, não resistiu aos encantos da bela e inteligente aluna e colaboradora. Mindinha foi apresentada a Villa-Lobos pela violinista e intérprete da predileção do compositor, Paulina D’Ambrosio, e ali nasceram afinidades crescentes que culminariam, anos mais tarde, em “falatórios” sobre um possível namoro entre os dois. Villa-Lobos era casado e sem filhos. Mindinha teve que enfrentar, além da família, os preconceitos da época.

*Na verdade – contou D. Arminda, certa vez, à reportagem da Revista de Domingo (do Jornal do Brasil) –, os falatórios chegaram antes do tempo. Da minha parte, juro que até aquele momento não havia nada além de*

*uma enorme admiração. Do lado dele, não sei, talvez houvesse outro tipo de sentimento e, como ele era muito aberto, às vezes, indiscreto, devem ter notado alguma coisa.*

Em 1936, ao regressar de uma viagem à Europa, Villa-Lobos, depois de enviar uma carta à sua primeira mulher, Lucília Guimarães, conta o seu primeiro biógrafo Vasco Mariz,

*nem sequer voltou a casa para enfrentar a esposa, e limitou-se a mandar buscar seus pertences na Rua Dídimo. Villa passou a viver maritalmente com a bela e loiríssima Arminda: tinha ele 49 anos e sua companheira, 24 apenas. Se o primeiro casamento fora, de certo modo, um casamento de conveniência recíproca, Arminda foi seguramente o grande e verdadeiro amor do mestre.<sup>4</sup>*

Na publicação *Presença de Villa-Lobos – vol. 4*, o musicólogo e importante colaborador de Arminda desde os primórdios do Museu Villa-Lobos, Adhemar Nóbrega, um dos fiéis amigos do casal, assim escreveu sobre o relacionamento de Arminda e Villa-Lobos:

*Durante o árduo período de organização do ensino musical nas escolas do Rio de Janeiro, Villa-Lobos encontrou entre suas auxiliares aquela que participaria efetiva e afetivamente de sua vida sentimental até o fim dos seus dias. Arminda Neves d’Almeida, consagrada na intimidade e na dedicatória de tantas obras como Mindinha, foi realmente a companheira de todos os momentos, a secretária dedicada e incansável, doublé de copista e de enfermeira nos momentos de glória e nos incertos momentos de 1948 (quando o compositor se submeteu a arriscada intervenção cirúrgica no Memorial Hospital de New York) e nos dias mais sombrios de 1959, quando faleceu a 17 de novembro. Foi o seu par na vida.<sup>5</sup>*

A pianista Sônia Strutt, sobrinha de Arminda e grande intérprete de Villa-Lobos – e que recebia do compositor o afeto de um pai –, foi a sucessora de Arminda na Direção do Museu<sup>6</sup> e nos fala da dimensão desse amor entre o artista e a sua musa inspiradora:

*Mindinha foi uma mulher extraordinária de todos os pontos de vista. Foi a musa inspiradora de Villa-Lobos, e quem conviveu com eles presenciou a sua dedicação. Ela sabia de tudo, era ela quem se entendia com os empre-*

*sários e quem se expressava em inglês – Villa-Lobos gostava da América, mas não sabia falar inglês. Mindinha foi desde a enfermeira até a grande mulher. E viveu do amor que sentia por Villa. Era Villa-Lobos de manhã até a noite. Uma coisa linda! Nunca vi amor tão lindo em toda minha vida<sup>7</sup>.*

Quem conhece de perto o acervo do Museu pode constatar a presença marcante de Mindinha na vida de Villa-Lobos e o que ela representou para o compositor, através das várias obras a ela dedicadas, das dedicatórias em fotos, da presença constante em filmagens e registros fotográficos, no ambiente familiar e nas muitas viagens pelo mundo.

### **A Musa e o Museu**

A ideia da criação de um Museu para preservação e difusão da vida e da obra do autor dos *Choros* e das *Bachianas Brasileiras* data de antes de sua morte. Mas a instituição foi criada apenas no ano seguinte ao seu falecimento, em junho de 1960, no governo de Juscelino Kubitschek, como abordou o professor Rui Mourão na palestra “A Musa e o Museu”:

*Por apelo da D. Arminda, o ministro da Educação Clóvis Salgado – marido da destacada cantora lírica Lia Salgado e apreciador da grande música – fez todo o empenho possível para a criação do Museu. O ministro conhecia Villa-Lobos, compreendia muito bem a linguagem do compositor e enviou a Juscelino Kubitschek uma carta belíssima, solicitando a criação do museu. O presidente acolheu imediatamente a ideia. O Juscelino sempre foi um homem voltado para a cultura.<sup>8</sup>*

Em fevereiro de 1961, em seu discurso de posse como primeira diretora do Museu, durante a inauguração da sede da instituição nas salas 911 e 912 do Palácio da Cultura, Arminda se comprometeu a “facilitar às novas gerações o estudo da obra de Villa-Lobos, dos aspectos de sua vida e de tudo quanto se referia ao que esse gênio brasileiro pensou, escreveu e sonhou”, prometendo fazer do Museu “um centro ativo de trabalho e de investigação, um círculo de estudo e de superação. Um Museu vivo, inquieto e impetuoso, como vivo, inquieto e impetuoso foi Villa-Lobos.”

Logo de início, porém, Arminda, enquanto buscava alternativas para a ampliação da instituição, trabalhou arduamente, enveredando por atividades que projetavam a memória de Villa-Lobos para além daquele espaço, e passou a realizar: edições de discos e de livros; programações em rá-

dios; intercâmbios culturais através do Ministério das Relações Exteriores, visando à manutenção da divulgação de Villa-Lobos no exterior; serviço de reprodução de partituras para a difusão da obra de Villa-Lobos entre músicos, regentes e orquestras brasileiras e internacionais; promoção de concursos escolares sobre a vida e a obra do compositor; conferências; promoção de eventos musicais etc. Dentre essas atividades, ganharam destaque os Festivais Villa-Lobos, que incluíam os Concursos Nacionais e Internacionais com obras do compositor, mas que também contemplavam obras de outros autores nacionais. Esses Festivais, face ao vertiginoso desprestígio dos compositores nacionais pelas instituições promotoras de espetáculos musicais no Rio de Janeiro – como ainda acontece até os dias atuais –, com o correr dos anos, sob a direção de Arminda, passaram a se configurar como um evento de resistência na divulgação da produção da música brasileira de concerto.

Incansável em suas pretensões, Arminda continuou a se utilizar de seu prestígio pessoal, de seu carisma e de seu grande talento como gestora e articuladora, e conseguiu, não apenas com o esforço de sua reduzida equipe, mas também com a importante colaboração da comunidade musical e intelectual do Rio de Janeiro, passo a passo, ao longo de 25 anos, alicerçar em bases sólidas o que hoje representa o Museu Villa-Lobos para o patrimônio artístico e cultural brasileiro e internacional.

*O Museu Villa-Lobos, depois de criado pela D. Arminda, funcionava, mas não tinha realmente uma estrutura. Não era um órgão que tivesse sido constituído de forma independente. Foi instituído por decreto, como departamento do Ministério da Educação e Cultura. Possuía um conselho de cinco pessoas que decidia sobre a sua política de funcionamento. Presidido pelo ministro, nas ausências dele assumia o diretor do Museu, também um funcionário do Ministério. Essa origem era a mesma de todos os demais funcionários. Eles trabalhavam por designação. Passavam a ser lotados no gabinete, ficando à disposição do Museu. D. Arminda vinha lutando para resolver essa questão. Queria que o órgão fosse criado por lei, para ganhar autonomia, receber funcionários efetivos, possuir um diretor nomeado, que executasse um orçamento próprio. Isso aconteceu ao ser incorporado à Fundação Nacional Pró-Memória<sup>9</sup> – voltou a nos falar Dr. Rui Mourão.*

Ao lado das questões administrativas e de gestão, do mesmo modo, foram muitos os esforços de Arminda para transformar o Museu no mais completo centro de referência da vida e da obra de Heitor Villa-Lobos. Para

tanto, não hesitou em disponibilizar para o público o acervo musical de Villa-Lobos por ela herdado. (Estrategicamente, as partituras que compunham esse acervo eram guardadas em estantes atrás de sua escrivaninha, por ela própria manuseadas e, quando muito, com o manuseio restrito a funcionários de sua mais estrita confiança). Além do acervo musical, pouco a pouco, sob o estímulo e a orientação de Ely Gonçalves, Arminda foi compondo todas as coleções hoje existentes no Museu Villa-Lobos.

Tive contato com o trabalho de D. Arminda como diretora do Museu muito antes de conhecê-la pessoalmente, como assídua espectadora das programações dos Festivais Villa-Lobos, dos Concursos Nacionais e Internacionais realizados anualmente, do lançamento de livros com importantes análises sobre a obra do compositor (análises, hoje, em publicações quase tão raras quanto inexistentes) e de discos, inclusive com obras de outros compositores nacionais, sem falar nos intérpretes brasileiros que Arminda também prestigiou, como o ainda jovem e pouco conhecido Turibio Santos; das palestras sobre o compositor pronunciadas por grandes personalidades, sem falar nos incontáveis e maravilhosos pequenos textos da coleção *Presença de Villa-Lobos*, com colaborações importantíssimas de personalidades do porte de Anísio Teixeira e Gilberto Freire, somente para citar alguns, e de poetas do timbre de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade etc.; e também, e muito especialmente, através dos “Cursos de Interpretação da Obra de Câmara de Villa-Lobos” ministrados pelo grande mestre da interpretação musical no Brasil, o fagotista Noel Devos, e produzidos com igual paixão por uma saudosa colaboradora do Museu, a violoncelista Ana Devos. (D. Arminda era assim, gostava de se rodear de pessoas apaixonadas!) Esses “Cursos de Interpretação”, destinados a jovens músicos cameristas de sólida formação musical, foram de um valor incomensurável para a compreensão da obra de câmara de Villa-Lobos, à época ainda pouco conhecida e que levavam, músicos e plateia, a penetrar no âmago do universo villalobiano. Em efeito multiplicador, e de forma natural, esses jovens passaram a divulgar a música de Villa-Lobos em seus recitais. O exemplo de maior destaque recai sobre o Quinteto Villa-Lobos, que em 2012, aliás, completa 50 anos de serviços prestados à divulgação do nosso patrimônio musical.

### **O privilégio de conhecer Arminda**

Em inícios de 1980, passei a ter um contato mais direto com Arminda Villa-Lobos e sua equipe. A seu convite, realizei alguns trabalhos para o Museu e, durante esses poucos anos de próxima convivência, pude cons-

tatar muito de perto a sua invejável capacidade de trabalho e o seu incansável empenho pela preservação e divulgação da obra do nosso genial compositor. Dessa época, lembro-me bem e com muito carinho de cada funcionário de sua reduzida equipe: D. Helena Góes, funcionária de extrema confiança que cuidava das finanças e que, ocasionalmente, assumia a direção do Museu quando das viagens de D. Arminda; D. Milagros (esposa do musicólogo e importante colaborador de Arminda, Adhemar Nóbrega), que, pelo seu amplo conhecimento do ambiente musical, exercia variadas funções; Sr. Ivo, que fazia as reproduções heliográficas das partituras, para serem distribuídas – com generosidade! – entre maestros e músicos; Sr. Gabriel – exímio em deliciosos cafezinhos; Sr. Francisco, motorista e fiel escudeiro de D. Arminda que, por muitas vezes, tocou a campainha de minha residência, levando, de última hora, os textos para a diagramação dos programas – quase livros – dos Festivais Villa-Lobos. Lembro também de Maria Francisca, *doublé* de secretária do lar e dama de companhia, que conheci quando, mesmo em finais de semana, ia à casa de D. Arminda – um apartamento simples, em Copacabana – para os acertos finais dos programas dos Festivais. Mas a minha maior identificação, dentre todos os funcionários dessa época, recaía sobre Ely Gonçalves. Como primeira museóloga do Museu, Ely, cuidadosamente, introduziu D. Arminda nos meandros da museologia e, de certa forma, através dela fui me inteirando do papel que o Museu também representava para além da comunidade musical. Lembro-me das observações de D. Arminda sobre Ely, comentando a sua orientação sobre a importância dos objetos e de tudo o mais que se referia a Villa-Lobos, além do seu acervo musical, e que deveriam também compor o acervo do Museu.

Nessa época de próxima convivência com D. Arminda, um profundo sentimento nos unia. Eu ficara viúva do fagotista Airton Barbosa – um dos fundadores do Quinteto Villa-Lobos – e a dor da perda nos identificava enormemente. Quantas vezes, juntas, choramos a ausência de nossos amados e da inesquecível mãe dela, D. Hermenegilda, em longas e deliciosas tardes de conversas, regadas pelo cafezinho de Seu Gabriel, em sua sala no nono andar do Palácio da Cultura! E ali pude constatar muito de perto a sua grande paixão por Villa-Lobos.

### **As influências de Arminda**

Hoje, distanciada 26 anos daquele momento que marcou a minha feliz incursão no Museu Villa-Lobos pelas mãos de Turibio Santos – a quem

consagro imensa gratidão –, tenho a mais profunda consciência de que a minha permanência durante exatos 25 anos como servidora pública federal, em sua totalidade dedicados ao Museu Villa-Lobos, foi o período mais fecundo de minha vida profissional, apesar das muitas crises institucionais que atingiram seriamente as instituições de Cultura do nosso País – gravemente atingidas no período Collor e deixadas à própria sorte durante toda a gestão de Fernando Henrique – e que comprometeram enormemente o desenvolvimento das nossas ações. Mesmo assim, a cada dia, nesses 25 anos de apaixonante e apaixonado trabalho – estou aposentada do Museu Villa-Lobos há um ano – mantive Arminda Villa-Lobos como referência.

A partir daqui, passo a referir-me às influências de Arminda, no plural, fazendo honrosa menção a importantes parcerias do corpo técnico do Museu Villa-Lobos, com quem mais diretamente trabalhei: Márcia Ladeira, Mônica Melhem, Marinéa Yack, Grace Elizabeth, Cristina Pinto, Roseane Yampolsky, Maria Augusta Machado, Helena Góes, dentre muitos outros remanescentes da equipe de Arminda e que passaram a compor o corpo de funcionários dirigido por Turibio Santos<sup>10</sup>. Para nós, e para quem mais de perto se envolveu principalmente com os projetos da Ação Educativa, do tratamento técnico do acervo de partituras e da revisão (não concluída) do catálogo *Villa-Lobos, sua obra* (3ª edição), Arminda foi a mais importante fonte de inspiração, alimentando-nos, nos momentos mais difíceis, de sua resistência diante das adversidades, movida como sempre fomos, a seu exemplo, por uma grande paixão pelo Museu e pela música de Villa-Lobos.

Quem conviveu com Arminda Villa-Lobos e, através dela, teve contato com a *Alma Brasileira* de Heitor Villa-Lobos, de *Melodias Sentimentais* interpretadas em líricas *Canções de Amor*, com profundo sentimento, à *bocca chiusa*, para a grande musa, através da *Ária (Cantilena)* da *Bachianas* ou em *Choros* de emoções explosivas do *Rasga Coração*, não consegue deixar de se emocionar e de *laudar* os seus feitos e a arte de seu amado.

Mais que todo mundo, Arminda, enquanto companheira de Villa-Lobos por 23 anos, foi testemunha íntima dos dissabores padecidos pelo seu companheiro, e do quanto o nosso gênio da música brasileira e universal do século xx amargou com críticas injustas, medíocres e difamatórias, com incompreensões, injúrias e discriminações, em seu próprio País, ao longo de sua trajetória. Arminda, que, em vida, sempre foi a mais cúmplice das companheiras, e, enquanto diretora do Museu Villa-Lobos, com muita inteligência e sensibilidade, e consciência de suas ações, tratou de, aproveitando a oportunidade – embora com grandes dificuldades e

heroico esforço – manter viva a memória de Villa-Lobos, no que de mais importante a história do nosso gênio tinha a oferecer. Conscientemente, Arminda tratou de desconstruir a negativa imagem que envolvia Villa-Lobos, mesmo correndo o risco de sacralizar o compositor, ao reservar-lhe, em seu Museu, o lugar de memória que verdadeiramente merece: não pela história de sua vida, mas pela divindade de sua obra, alçando-o, não apenas ao “templo das musas”, mas ao “Olimpo”.

Como a mais importante conhecedora da obra de Villa-Lobos, Arminda também tinha consciência de que, apesar de tudo, assim como Debussy, Ravel, Igor Stravinsky, Bela Bartók e tantos outros gênios de sua contemporaneidade e da grande música universal – e, no Brasil, como Padre José Maurício e Carlos Gomes –, Villa-Lobos também é merecedor da perenidade reservada aos grandes gênios da humanidade. Johann Sebastian Bach, o “pai musical de Villa-Lobos”, somente depois de cem anos de sua morte teve o reconhecimento merecido. Arminda Villa-Lobos apenas abreviou o tempo.

## ARMINDA EM FRAGMENTOS

*Pedro Belchior*

Em 1971, Arminda Neves d’Almeida participou da série “Depoimentos para a Posteridade”, do Museu da Imagem e do Som (MIS), em edição dedicada a Heitor Villa-Lobos. Em mais de três horas de entrevista, ela discorreu com desenvoltura sobre fatos pitorescos e pouco conhecidos da vida do compositor. Mas, no início da conversa, após responder às perguntas do mediador sobre como e quando conhecera o músico, teceu um comentário em tom afável, mas carregado de tensão:

*Você não me mande falar sobre a minha vida, porque eu não sei nada dela. Se você quiser que eu fale sobre a vida de Villa-Lobos, eu sei tudo! Mas, da minha, eu não sei nada, não sei mesmo. Se me perguntar: “Mindinha, você sabe disso?” Eu respondo: “Mas não sei mesmo!”.*<sup>1</sup>

Confrontada com o próprio passado, ela tergiversa, e volta a falar com propriedade sobre Villa-Lobos.

Arminda e Villa conheceram-se em 1932 – ela aos 20 anos, recém-formada professora de música, e ele aos 45, já reconhecido pela crítica como o mais importante compositor brasileiro. Em 1936, Villa-Lobos rompe o casamento com Lucília Guimarães, professora e pianista de renome, e assume o relacionamento com Arminda, com quem passa a viver. Nas décadas seguintes, até o falecimento de Villa, em 1959, Mindinha passaria a representar convictamente os papéis de secretária, copista, relações públicas e – após diagnosticado o câncer de Villa-Lobos, em 1948 – enfermeira, destinando quase toda a sua vida ao companheiro.

Após a morte do compositor, o tempo que Arminda lhe dedicava parece ter sido substituído pelo esforço para preservar e cultivar sua memória. Entre 1960 e 1985, ela arregimentou e articulou instituições, políticos, músicos e intelectuais em torno da missão irrevogável que reservou a si própria: manter vivo e presente o legado cultural de Villa-Lobos. O produto desse esforço foi a criação do Museu Villa-Lobos, em 22 de junho de 1960, por meio de decreto elaborado por Clóvis Salgado,



então ministro da Educação e Cultura, e assinado pelo presidente Juscelino Kubitschek.

O Museu instalou-se na sala 911 do nono andar do Palácio Gustavo Capanema, no centro do Rio de Janeiro, e anos mais tarde passou a ocupar mais duas salas, delimitadas por divisórias de madeira escura e ladeadas pelo aparelho burocrático de instituições pertencentes ao Ministério da Educação e Cultura. Sob a direção de Arminda, o Museu desenvolveu uma agenda dedicada a difundir a obra de Villa-Lobos e da música brasileira de concerto: além dos Festivais Villa-Lobos, menina dos olhos da diretora, havia concursos internacionais de instrumentos, regência e canto, conferências, concursos de monografia voltados para estudantes do ensino médio, lançamentos de discos e livros e exposições temporárias, montadas em outras instituições, sobre aspectos específicos da trajetória de Villa-Lobos.

Além de centro de difusão, o Museu era também o *lugar de memória* por excelência – senão o único – de Villa-Lobos. Em uma das salas, paredes repletas de capas de discos disputavam o olhar do visitante com fotografias, cartazes de concertos e diplomas. A outra sala era ao mesmo tempo espaço expositivo e local de trabalho de Arminda: sua mesa interpunha-se entre objetos pessoais de Villa-Lobos, que podiam ser vistos de perto, e as partituras originais do compositor, “salvaguardadas” por ela – uma senhora de estatura mediana, vestida de saia e *blazer* à moda europeia e ostentando um viçoso cabelo louro em coque, rigidamente mantido com laquê. Cartas, telegramas, anotações sobre obras, rascunhos diversos, gravuras, pinturas e gravações em “super 8” completavam um amplo espectro documental sobre a vida e a obra de Villa-Lobos.

A maior parte desse acervo foi reunida por Arminda e, a partir de 1960, disponibilizada na forma de doação ou empréstimo ao Museu, que era praticamente uma extensão de sua casa. A lógica de produção e de preservação do acervo de Villa-Lobos é marcada pela presença visceral de Arminda. Por ter assumido todos os encargos e deveres de Villa-Lobos nos contatos com orquestras, estudiosos, personalidades culturais e o Estado; intermediado contratos, ofícios, memorandos e demais ritos burocráticos da carreira do companheiro; e guardado e organizado tudo o que pudesse registrar a trajetória de Villa-Lobos, torna-se difícil em muitos casos distinguir em que medida o acervo é de Villa-Lobos ou de Arminda. Na maioria das vezes, é ela quem escreve as cartas que o companheiro apenas assina. E a grafia musical de Arminda é, aliás, razoavelmente semelhante à dele, em especial nas partituras cujo manuscrito é iniciado pelo companheiro e concluído por ela, chegando a confundir os olhares leigos.



Nas memórias de Arminda, sua trajetória e a do companheiro entrelaçam-se com a aparente intenção de formar um todo indissociável. Na união dos dois, constrói-se uma relação simbiótica, crucial para a compreensão da imagem pública de Arminda e de sua inserção no círculo social do compositor. Ela orgulhava-se dessa simbiose, conforme declarou em entrevista a Carlos Roque, em 1982:

*Eu tinha uma escola, que eu herdei, e que era a Escola de Villa-Lobos. Foi horrível, sabe? Porque eu imbuí muito da escola dele, sabe? E foi uma tragédia, porque às vezes eu fico pensando que eu sou Villa-Lobos e começo a voar demais. Depois eu fico pensando e digo assim para comigo mesmo: “Mas meu Deus do céu, mas eu não sou Villa-Lobos.”*

*[...] Eu assimilei o trabalho dele com tanta devoção... Havia ocasiões em que ele me perguntava: “Que nome tem essa música, Mindinha”? Ele mesmo não sabia os nomes que dava em muitas das obras que ele compôs. Minhas cópias de música ficavam, muitas vezes, com a letra dele. Inúmeras vezes nós confrontávamos essas cópias e não sabíamos quais eram as minhas, quais eram as dele...<sup>2</sup>*

Surge dessa mesma relação simbiótica, na qual Arminda coloca-se como parte invisível ou subjacente, um profundo silêncio em torno de si própria. Ela é mencionada em inúmeras narrativas sobre o maestro, mas sempre como personagem secundária e como a “apoiadora” de primeira e última hora. Inexistem ainda hoje investigações historiográficas sobre essa figura tão importante da vida cultural brasileira. É o processo de (auto)construção dessa barreira de silêncio, tantas vezes reiterado por ela própria, que proponho discutir aqui, como parte de um estudo ainda incipiente sobre Arminda e a história do Museu Villa-Lobos.

A construção social da identidade de Arminda como *mulher de Villa-Lobos* – e mais tarde *viúva de Villa-Lobos* – assenta as bases dessa simbiose com o companheiro: ela sempre se qualifica e é qualificada *em relação a ele*. Em 1970, durante viagem a Tóquio, onde participou de eventos em homenagem ao compositor, Arminda escreveu à mãe, Hermenegilda, um cartão postal em que se despede com “beijos e abraços de Mindinha do nosso Villa-Lobos”.<sup>3</sup> Como observa Hermínio Bello de Carvalho em texto publicado neste volume de *Presença de Villa-Lobos*, Arminda gostava de ser chamada de “Mindinha de Villa-Lobos”. O poeta e compositor assim registra dois momentos da vida de Arminda:

*Mindinha? Pouco falava diante do companheiro. Passou a conversar mais depois da morte do maestro. Ela seria, a partir de então, uma viúva em tempo integral, luto fechado, o que fazia acentuar a cabeleira loura. A qualquer lembrança de Villa, caía em lágrimas. Lágrimas fartas, iguais às cataratas célebres. Ficamos, então, mais amigos.*



O relativo silenciar sobre si mesma e seu passado possui forte imbricação com a própria experiência feminina no Ocidente ao longo do século xx. Como afirma Michelle Perrot, durante muito tempo a dominação masculina renegou as mulheres ao esquecimento e à invisibilidade: suas vozes – nas raras vezes em que alguém se propunha a escutá-las – podiam ser ouvidas apenas indiretamente, através do discurso masculino. A existência de uma *fala feminina* é uma “inovação do século xix que muda o horizonte sonoro”.

*Subsistem, no entanto, muitas zonas mudas e, no que se refere ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, ainda mais, da História, este relato que, por muito tempo, “esqueceu” as mulheres, como se, por serem destinadas à obscuridade da reprodução, inenarrável, elas estivessem fora do tempo, ou ao menos fora do acontecimento<sup>4</sup>.*

A ausência das mulheres na narrativa historiográfica, até meados do século passado, deve-se em grande parte ao fato de que, durante muito tempo, a presença delas era restrita ao ambiente privado da família. Por isso, deixaram poucos vestígios que pudessem ser considerados, pela historiografia tradicional, “fontes históricas”: documentos oficiais, publicações e fontes escritas de caráter público. A história das mulheres – uma criação da segunda metade do século xx – legou às correspondências, diários íntimos, declarações de amor e autobiografias o estatuto de fonte. Se não era possível perscrutar as mulheres “diretamente” na esfera pública, o pouco que restou de seus próprios registros, muitos deles de caráter confessional, ajudaria a elucidar as muitas experiências históricas femininas.

A ausência de documentos sobre a juventude de Arminda ilustra o que Michelle Perrot chama de “zonas mudas”. Não foi possível encontrar nenhum vestígio sobre ela antes de conhecer Villa-Lobos, e há relativamente poucos registros específicos do período em que viveu com o compositor. Mesmo a vastidão de fotografias e de correspondências endereçadas a ela (e a Villa-Lobos) ou escritas por ela (e por Villa-Lobos), ainda que deem a impressão de formar um considerável conjunto documental, pouco têm a

dizer sobre essa personagem histórica. No entanto, é no período em que dirigiu o Museu Villa-Lobos que se pode constatar uma série de memórias sobre Arminda e de registros *dela* e *sobre ela*, ainda que sua imagem se mantenha associada à de Villa-Lobos. Ao produzir e difundir memórias sobre o compositor, na posição de diretora do Museu, Arminda se insere de modo autônomo na esfera pública.

Para este artigo, foi pesquisado o acervo documental do Museu – composto de livros, cartas, telegramas, cartões, recortes de jornais, documentos oficiais, partituras, fotografias, registros sonoros e imagens em movimento –, o qual ela própria selecionou, guardou e, em muitos casos, produziu ao longo dos 23 anos vividos com o compositor e que estiveram sob sua responsabilidade enquanto dirigiu o Museu. Reunido como referência a Villa-Lobos, esse *corpus* documental proporciona, agora, uma leitura na contramão de sua lógica de produção e organização. Também foram considerados alguns documentos gerados durante a gestão de Arminda – neste caso específico, artigos da série *Presença de Villa-Lobos*, entrevistas a jornais e revistas e correspondências – no sentido de resgatar algumas das memórias de Arminda e de seus contemporâneos sobre a trajetória dela. Ainda que menos dispersos do que as referências do período anterior a 1959, esses registros nos permitem construir uma narrativa fragmentária sobre Arminda.



Arminda Neves d’Almeida nasceu em 1912, no Rio de Janeiro. Era filha de Joaquim d’Almeida e Hermenegilda Neves d’Almeida, um casal de origem modesta do subúrbio de Ramos. Formou-se professora de música na Universidade do Distrito Federal, por volta de 1930, e nos anos seguintes pleiteou, por meio de concursos públicos, uma vaga na máquina estatal, sem êxito.

Em 1932, Villa-Lobos já havia alcançado um enorme prestígio nos meios artísticos, a ponto de ser considerado pela crítica e por seus pares o mais importante compositor do país. Ele construía uma sólida carreira internacional, com duas passagens por Paris ao longo dos anos 1920, as quais, para o pesquisador Paulo Guérios, foram essenciais na construção de sua (auto)imagem de *músico brasileiro*, intrinsecamente ligado às raízes nacionais.<sup>5</sup>

Nas estadias em Paris, Villa-Lobos formulou uma estética que unia as técnicas e as estruturas composicionais europeias ao que o imaginário da época construiu como típicos da *alma brasileira*, como os sons das

florestas tropicais, os ritmos populares urbanos e os cantos indígenas e negros. Ele afirmou-se, naquele contexto, como o músico brasileiro que melhor soube traduzir e recriar musicalmente as características de um país em pleno processo de (re)construção de sua identidade nacional, fermentada pelas mudanças trazidas pela Revolução de 1930.

De volta ao Brasil, em 1930, esses novos rumos políticos e ideológicos deram a Villa-Lobos a possibilidade de coordenar um programa ambicioso de educação musical. Em 1931, tornou-se diretor do Serviço de Educação Musical e Artística do Distrito Federal, um ano mais tarde transformado em Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), a primeira instituição brasileira a formular e concretizar uma política de ensino de música nas escolas.

Segundo Mindinha, no depoimento ao Museu da Imagem e do Som, foi na sala da direção do Serviço de Educação, num prédio que hoje faz parte do Instituto de Educação da UNIRIO, na Tijuca, que ela e o compositor se conheceram. Ela teria ido pedir ao maestro uma opinião a respeito de um trabalho dela sobre teoria musical; Paulina d'Ambrosio, brilhante professora de violino e amiga de Arminda, e a quem o casal Villa-Lobos devia favores, é que teria pedido ao maestro que a atendesse.<sup>6</sup>

A versão de Mindinha destoa da dos irmãos de Lucília Guimarães, segundo os quais ela teria conhecido Villa-Lobos na casa do compositor e de Lucília, na rua Dídimo, 10, por recomendação de Paulina d'Ambrosio e por insistência da própria Lucília. Mindinha teria ido pleitear um cargo na SEMA, em meio a outros “muitos pretendentes a empregos”.<sup>7</sup>

Em entrevista ao *Correio da Manhã*, em 1964 – antes, portanto, da publicação do livro de Luiz e Oldemar Guimarães –, Mindinha afirmara ter conhecido o compositor em 1936 (e não em 1932), a pretexto de lhe pedir a opinião a respeito de um trabalho seu sobre Canto Orfeônico.<sup>8</sup> Como mais uma peça desse mosaico de versões, Mindinha dizia à museóloga Ely Gonçalves, sua amiga e confidente nos últimos onze anos de vida, ter conhecido Villa-Lobos a fim de lhe pedir um emprego, alguns anos antes da separação dele e Lucília.<sup>9</sup>

Por fim, em entrevista de 1977, Mindinha produz o seguinte relato:

*Fui apresentada a ele por uma amiga, a violinista Paulina d'Ambrosio. Ela queria mostrar um trabalho meu. Acho que ele gostou. Eu tinha estudado música e Villa me convidou para fazer um curso com ele. Tempos depois, tornei-me sua assistente. Da minha parte, juro que até aquele momento, e já se haviam passado quatro anos, não existia nada além de uma enorme*

*admiração. Do lado dele, não sei, talvez houvesse outro sentimento. Era aberto, às vezes indiscreto, muita gente notou. A verdade é que o falatório começou antes do tempo.*<sup>10</sup>

Nesse relato, Paulina d'Ambrosio não aparece como professora, mas como amiga, e o pedido para que Arminda seja funcionária de Villa-Lobos parte do próprio compositor.<sup>11</sup>

Em 28 de maio de 1936, uma carta de Villa-Lobos para Lucília, escrita em Berlim, consubstancia o término da união.<sup>12</sup> Segundo Vasco Mariz, biógrafo de Villa-Lobos, as famílias de Arminda, Villa-Lobos e Lucília reagiram muito mal à nova realidade. Os pais de Arminda demoraram a aceitar a união com o compositor, mas aos poucos cederam.<sup>13</sup> Villa-Lobos aproximou-se aos poucos de Joaquim e Hermenegilda, como sugerem os cartões postais enviados de Berlim e Praga em 1936, poucos dias antes de anunciar a Lucília o fim do casamento.<sup>14</sup>

Essas diferentes versões demonstram o drama que representou, para Villa-Lobos, Arminda e Lucília, o desenrolar dos acontecimentos no início da década de 1930, num Rio de Janeiro provinciano e conservador. O mal estar que o assunto trouxe a Arminda – perceptivelmente tensa e desconcertada no depoimento ao Museu da Imagem e do Som, quase 40 anos após o ocorrido – traz ecos da resistência imposta pela própria família e pela sociedade a ela.

*Incompreensão* talvez seja o termo que mais bem resume os enfrentamentos sociais de Arminda ao longo da vida. Em 1977, ela afirma ter sido “a sua companheira e colaboradora de todas as horas; que não temeu as convenções humanas e enfrentou, sem esmorecimento, todas as barreiras de incompreensões, visando sempre a sua felicidade pessoal”.<sup>15</sup>

A luta de Arminda e Villa-Lobos pela legitimação do casamento esbarrou em inúmeros obstáculos. Lucília jamais cederia à petição de Villa-Lobos, e o processo de desquite aberto por ele durou anos na Justiça. Apenas em 1970, quatro anos após a morte de Lucília, é que Arminda ganha judicialmente o direito de assinar o nome Arminda D'Almeida Villa-Lobos.

É a própria Arminda quem fala a respeito do episódio:

*A união aconteceu em 1936. Problemas e mais falatórios. Villa era casado, sem filhos, e separou-se.*

*Eu era muito moça, e além de minha própria família, enfrentei a época. A vida inteira, até o fim, Villa lamentou não poder casar comigo. Sua pri-*

*meira mulher nunca admitiu o desquite. Lutei para usar oficialmente o seu nome. Era como ele me apresentava ao mundo inteiro: minha mulher. Várias vezes juntei provas, testemunhos de gente, cartas, telegramas, nomes que iam de Nelson Rockefeller a Laurinda Santos Lobo, de Carlos Guinle a muitas e grandes personalidades, para conseguir a vitória do nome. Somente depois de sua morte consegui.*<sup>16</sup>

O não reconhecimento legítimo do relacionamento de Mindinha e Villa-Lobos criou traumas que, por sua vez, conformaram uma barreira de silêncio, de interditos e de versões díspares sobre o primeiro encontro. É em meio a essas tensões, portanto, que o nome de Arminda torna-se socialmente reconhecido e passa a estar quase sempre atrelado ao de Villa-Lobos. Arminda sai do anonimato e projeta-se na vida pública com sua identidade social sempre vinculada à do companheiro, a quem devotou atenção integral.

Mindinha assumiu solidamente o papel da *mulher de Villa-Lobos*, investindo-se de uma performance social que, embora seja relativizada na sociedade ocidental pós-1960, cabia bem no figurino da época: a da esposa fiel e solícita ao marido. A Arminda dos anos 1930, impetuosa desafiadora dos códigos morais, que larga a família para viver com um homem casado, dá lugar à esposa fiel, à sentinela, ao braço direito do compositor, como quem busca acertar-se com essa mesma moral vigente.

Várias edições da série *Presença de Villa-Lobos*, especialmente as dos anos 1970, trazem depoimentos que reforçam a ideia de simbiose entre Arminda e Villa e da atenção consagrada ao companheiro. Ela é reconhecida por saber de todos os detalhes, não só da agenda de Villa, como também do que é publicado sobre ele e sua obra na imprensa. Ao recordar a ocasião em que conhecera pessoalmente Mindinha e Villa-Lobos, na década de 1950, a pianista Anna Stella Schic assim referiu-se a Mindinha:

*Ela que sabe literalmente tudo o que se passa quando Villa-Lobos está em causa, mesmo que seja somente uma simples menção de seu nome no Tibet, logo reconheceu o meu nome, dizendo que já ouvira comentários e lera artigos a respeito de minha interpretação de obras de Villa-Lobos.*<sup>17</sup>

Walter Burle Marx, outro amigo do casal, afirma que, além de ser inspiração para Villa-Lobos, que lhe dedicou várias obras, Mindinha “trabalhou com ele, copiando incansavelmente, estudando línguas, até mesmo o russo, para ficar a par de sua correspondência que recebia do mundo in-

teiro.”<sup>18</sup> Burle Marx também registraria o modo como Mindinha responsabilizava-se por todas as tarefas cotidianas de Villa-Lobos: “Ele raramente atendia ao telefone. Sempre teve a figura incansável de Arminda ao seu lado. Em certa ocasião, sozinho, não teve alternativa, e ao atender meu chamado, só falou: ‘Espere Arminda chegar, que você sabe, sou muito burro no telefone’.”<sup>19</sup>

Ainda sobre a relação de Mindinha e Villa-Lobos, o musicólogo francês Pierre Vidal comentou, em 1982: “Sua querida Mindinha estava sempre perto dele. Todas suas partituras eram dedicadas à sua companheira, sua preciosa auxiliar [...]. Guardiã do tesouro artístico do maior criador da música brasileira, ela vela sua irradiação. Ela é um pouco o que Cosima foi para Wagner.”<sup>20</sup>

A partir de 1944, Mindinha e Villa-Lobos passariam a viajar com regularidade para os EUA e a Europa, com estadias frequentes em Nova York e Paris. Villa-Lobos intensificou nesses anos sua agenda internacional, com o amplo reconhecimento, em diversos países, de sua importância artística. O diplomata Donatelo Grieco, amigo do casal, registrou o cotidiano dos dois fora do Brasil. O relato é longo, mas, pela riqueza de detalhes, vale a pena reproduzi-lo quase em sua integralidade:

*No estrangeiro, em qualquer hotel em que se hospedasse, Villa-Lobos montava, desde o momento de sua chegada, um grande laboratório em que imediatamente começavam a ouvir-se os sons de sua música. O piano, de preferência de meia cauda, muitas vezes tinha que ser içado e entrava pela janela. Arminda Villa-Lobos desdobrava-se em esforços de desarrumação de malas e em telefonemas a empresários e amigos. Em mangas de camisa, ou com pullover, algo usado, de sua predileção, o compositor já tinha o charuto aceso, ligava a televisão para os filmes de bang-bang e começava a encher as pautas com as suas notas, acompanhando-as ao piano. [...]*

*Arminda arrumava a roupa, batia-se para a rua, em direção ao supermercado mais próximo do Hotel New Weston, no East Side de Manhattan, em busca de grandes pedaços de carne para rosbife, pão, frutas, manteiga, queijo – tudo rapidamente arrumado na kitchenette da suíte. Poucas horas depois, a carne já estava assando no pequeno fogão e era aguardada com gula pelo maestro, que jantava com apetite, acompanhando a carne com um copo de vinho espanhol Marques de Riscal. E, naturalmente depois de tudo isso, um bom charuto e de novo, até alta noite, mais composição e mais bang-bang na tv.*<sup>21</sup>

O registro realça a atenção de Mindinha aos mínimos detalhes da instalação do casal:

*Villa-Lobos não gostava de falar ao telefone e quem sempre se ocupava de contatos e recados era Arminda. [...] De repente chegava a hora de viajar, de ir para Paris, ou para o Canadá, ou para o México. Arminda cuidava da logística e os homens já vinham buscar o piano, junto ao qual Villa-Lobos permanecia até o último momento. As viagens aéreas, muito rápidas, logo depositavam o casal, as músicas, os vidros de Royal Briar e os charutos em Paris. O mundo musical brasileiro apenas mudava de cidade: o grande espetáculo de criação de ritmos e da magia de sons continuava o mesmo em qualquer lugar.<sup>22</sup>*

Ao longo dos anos 40 e 50, Villa-Lobos e Mindinha, ainda que continuassem a fazer parte do corpo de funcionários do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, pouco ou quase nada se envolviam diretamente nas decisões do órgão. Villa-Lobos era uma espécie de diretor de honra, mas destinava seu tempo à composição e à carreira internacional. Mindinha acompanhava-o mundo afora. Devido à exigência da lei, ambos os funcionários públicos fizeram uma dezena de solicitações ao governo para sair do país. Todas foram aceitas, muitas delas sem cortes de vencimentos, pela consideração de que os dois representariam a cultura brasileira no exterior.<sup>23</sup>

Nessas viagens, flagram-se raros documentos legados ao Museu Villa-Lobos nos quais Mindinha registra suas impressões pessoais, embora as coloque quase sempre na primeira pessoa do plural. Essas passagens revelam uma mulher ligada à família e um tanto ressentida pelo fato de receber, com regularidade menor do que a desejada, notícias da mãe Hermenegilda (à qual tanto Mindinha quanto Villa-Lobos se referiam como “nossa mãezinha”) e dos irmãos. Numa carta ao irmão Orlando Neves d’Almeida, escrita no Natal de 1956, Arminda afirma:

*A carta da mamãe, escrita do próprio punho como a de Adelina, foram de imensa alegria para nós dois. Se é que tens algum prestígio junto delas, estimula-as a escreverem sempre e a nossa felicidade será enorme. Não há necessidade de quaisquer correções. As cartas não irão para a exposição nem para o museu, mas vão diretamente aos nossos corações de filhos e irmãos, isso é que importa. Redações, como? E as minhas, escritas à máquina sem qualquer preocupação ou reflexão? Essa é também uma maneira para que me desculpem*

*também de meus erros, das minhas mancadas gramaticais, não é mesmo?<sup>24</sup>*

Noutra carta, escrita em Paris em 1957 (como parte dessa longa viagem que começara por Nova York no fim do ano anterior), Arminda trata um pouco da vida que levava com Villa-Lobos na Europa:

*E o custo de vida no Rio? Estratosférico? Aqui nem se fala, verdadeiro absurdo; tudo custa olhos da cara e a comida boa então?... calamidade. Gastamos aproximadamente por semana, em dinheiro brasileiro, 20 mil cruzeiros... O importante, porém, é que temos conforto e se não juntamos um pé de meia, gozamos enquanto temos vigor e saúde. Para que juntar? Não temos filhos para pensar no futuro deles e estou certo de que quando envelhecermos teremos almas boas e amigas no seio da nossa família que tudo farão para nos proporcionarem um quinhão de felicidade, não é verdade? Temos a pretensão, embora com algumas desconfianças, que somos mais queridos do que desprezados...<sup>25</sup>*

E assim viviam Mindinha e Villa-Lobos, sem o compromisso de deixar herança aos filhos, sem propriedades, sem obediência à lógica da acumulação e da poupança, usufruindo das benesses que o trabalho duro de ambos lhes oferecia.

Em 1948, durante viagem aos EUA, Villa-Lobos descobriu ter um câncer na bexiga. Ele foi operado no Memorial Hospital, naquele mesmo ano, para a retirada da bexiga, da próstata e do rim – uma cirurgia complexa, que envolveu uma equipe de médicos norte-americanos de renome e que deu ao compositor uma sobrevida de onze anos. Esse é, obviamente, um acontecimento dramático na vida de Villa-Lobos e Mindinha. A saúde de Villa tornou-se mais frágil; ele escreveria ainda muitas obras importantes ao longo dos anos 1950, mas dependeria ainda mais de Mindinha, que assumiu também a tarefa de enfermeira. Como lembra Donatello Grieco,

*na emergência, na virtual emergência em que viverá o resto de seus dias, durante uma longa década, Arminda estará sempre vigilante ao seu lado, assistindo-o como companheira e como assessora, além dos cuidados permanentes de verdadeira enfermeira, em que foi inexecedível.<sup>26</sup>*



Heitor Villa-Lobos disse, certa vez, que considerava suas obras “como cartas que escrevi à Posteridade, sem esperar resposta.” Manter viva na

“posteridade” a memória sobre um gênio é fruto de um trabalho ativo de construção, preservação e difusão.

A responsabilidade de Arminda na construção e na preservação de memórias sobre Villa-Lobos já era percebida por seus contemporâneos. Em carta a Arminda, de 22 de janeiro de 1960, o musicólogo Luiz Heitor Correia de Azevedo afirma: “... da mesma maneira que sua presença foi de uma tal vital importância para a existência de Villa-Lobos e a criação de sua obra, ela é indispensável como guardiã dessa mesma obra, que V. conhece melhor do que ninguém”.<sup>27</sup>

Na condução do Museu Villa-Lobos, Arminda passa a ter voz ativa: insere-se na esfera pública não como coadjuvante, mas de forma autônoma. Transita por vários níveis de poder e articula-se com os presidentes do regime militar e com os diversos ministros da Educação e Cultura<sup>28</sup>, que esporadicamente participavam dos lançamentos de publicações e dos eventos musicais organizados por ela. Na *fase heroica* do Museu, entre 1961 e 1974 – quando a instituição não possuía dotação orçamentária própria e dependia da cessão de funcionários por parte de outros órgãos da estrutura do MEC –, Arminda arregimentou estudiosos, músicos e políticos em prol de seus projetos. Mas, ao fim e ao cabo, lidando com a falta de verba e com uma estrutura precária, foi a devoção à imagem de Villa-Lobos, sacralizado em linguagem museográfica, que lhe deu energia para manter as atividades que se propunha a organizar. Conforme afirma Ely Gonçalves, a primeira museóloga do Museu Villa-Lobos e amiga de Arminda:

*A verdade é que D. Arminda carregou aquele museu desde sua criação, e ele só se manteve pela dedicação total e exclusiva dela. Ela foi uma mulher de muita coragem que segurou aquele museu. A instituição poderia ter acabado ou ter se transformado em departamento de outra instituição. Ela foi o Museu. D. Arminda foi o Museu.*<sup>29</sup>

A devoção ao companheiro em vida parece ter sido transferida, com o mesmo ardor, para o museu destinado a perpetuar a memória dele. Criou-se a mesma relação simbiótica, na qual se misturava o que pertencia a Arminda Villa-Lobos e o que pertencia ao Museu. Ainda segundo Ely:

*D. Arminda foi a mulher de Villa-Lobos. As pessoas precisam entender isso. Ela enfrentou o mundo por causa dele. Enfrentou família, amigos, sociedade, enfrentou o mundo por causa dele. Então Villa-Lobos era dela. Ela tinha aquele sentimento de “essas coisas são minhas”. Muitas vezes ela di-*

*zia: “Dona Ely, deixei meus óculos em casa, abre aí a vitrine – porque os óculos de Villa-Lobos dão em mim”. E é claro que eu abria e emprestava, porque como eu vou dizer à mulher do homem que viveu com ela tantos anos que não, que aqueles óculos agora eram do acervo museológico? Eu é que não ia.*<sup>30</sup>

Em 2012, ano do centenário de Arminda, duas imagens cristalizaram-se no acervo de fotografias do Museu Villa-Lobos: a mulher bela e feliz, sempre próxima a seu companheiro, com quem troca olhares enamorados; e D. Mindinha, a senhora de setenta anos, com a mesma elegância no vestir-se, mas cujo olhar, agora, é transpassado pela dor da viuvez. A primeira imagem é a representação da acompanhante fiel e da “musa inspiradora” a quem o maestro dedicou quase 50 de suas obras; a segunda, a da senhora que transformou a defesa intransigente do legado de Villa-Lobos na grande missão de sua vida.

A *mulher de Villa-Lobos*, coadjuvante e discreta, deu lugar à *viúva de Villa-Lobos*, atuante e presente na esfera pública.

Neste texto, procurei compreender – ainda que se trate de uma pesquisa em estágio inicial – o processo de (auto)construção de uma narrativa de vida, atento aos questionamentos apresentados pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu a respeito do que ele chama de *ilusão biográfica*: a escrita de histórias individuais pressupõe a existência de uma cadeia lógica de acontecimentos, os quais não passam de mera sucessão de fatos aleatórios e sem coerência, e que, organizados pelo ato de narrar, transmitem uma noção de *todo*.<sup>31</sup> Abordar aspectos da trajetória de Arminda exige especial atenção à narrativa de vida como representação de si própria; mas me interessam, em especial, as omissões, os interditos, as lacunas consciente ou inconscientemente deixadas por ela. A *mulher de Villa-Lobos*, coadjuvante e discreta, deu lugar à *viúva de Villa-Lobos*, atuante e presente na esfera pública.

Ela fez valer a dedicatória de Villa-Lobos em uma das centenas de fotografias que registram uma trajetória de amor e devoção: “Mindinha, o mais feliz dos artistas é aquele que possui uma linda, boa e inteligente companheira, a lhe consagrar toda a sua obra, até o fim de sua vida. Assim sou eu”. A ambiguidade dessa frase – em que não se pode afirmar com clareza a quem se refere o pronome “sua”, se a Villa-Lobos ou à própria Mindinha – soa profética: se Villa-Lobos dedicou sua música a Mindinha, esta dedicou sua vida à memória do compositor.

## PEDAGOGIA DO SONHO · O LEGADO DE ARMINDA VILLA-LOBOS

Márcia Ladeira

*... um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois... (Walter Benjamin)<sup>1</sup>*

Abordar as ações desenvolvidas pelo Museu Villa-Lobos desde sua criação, em 1960, envolve remexer a memória. Significa, também, a responsabilidade desafiadora de refletir acerca da história da instituição. É um compromisso atual, por ser este o ano do centenário de Arminda Villa-Lobos, e um desejo antigo, fruto de trinta anos de vida profissional na instituição. Ao longo deste percurso – os primeiros anos vividos sob a direção de D. Arminda –, a experiência, em suas múltiplas dimensões, foi a matéria prima para moldar minha relação apaixonada com o trabalho.

A educação é a linha escolhida para dar cor e textura a esta abordagem. Em especial, as ações educativas realizadas pelo Museu Villa-Lobos, aqui traduzidas como ações museológicas. Com essa perspectiva, espero contribuir para a construção da memória da instituição e propiciar a constituição de uma “herança crítica”<sup>2</sup> no sentido de ampliar a consciência sobre o que hoje é feito no Museu Villa-Lobos.

Nesta proposta de lidar com o passado e dar sentido ao presente, em nome do futuro, dois conceitos básicos – memória e história – serviram como referência:

*A memória torna o passado significativo, o mantém vivo e o torna parte essencial da orientação cultural da vida presente. Essa orientação inclui uma perspectiva futura e uma direção que molde todas as atividades e sofrimentos humanos. A história é uma forma elaborada de memória, ela vai além dos limites de uma vida individual. Ela trama peças do passado rememorando em uma unidade temporal aberta para o futuro, oferecendo às pessoas uma interpretação da mudança temporal.<sup>3</sup>*

O Museu Villa-Lobos é criado, em 1960, na gestão do presidente Juscelino Kubitschek. Arminda Villa-Lobos assume sua direção, contando com o apoio de intelectuais, músicos e políticos ligados à memória e ao patrimônio artístico do Brasil. Como diretora, sintetiza dois diferentes modos de discurso histórico – a memória e a consciência histórica – e reitera a permanência do legado de Villa-Lobos no “fluxo temporal dos eventos políticos”<sup>4</sup>, não somente como compositor, expoente da música brasileira no século XX, mas também como educador, um dos responsáveis pela implantação do maior projeto de educação musical para o Brasil, nas décadas de 1930 e 1940.

*O Museu foi ideia do próprio Clóvis Salgado que, no início, queria montá-lo na casa do compositor. D. Arminda não concordou por dois motivos. O primeiro eram as lembranças que ela não suportaria e o ministro fazia questão de sua presença à frente do museu. O segundo foi a aversão que Villa-Lobos tinha por museus tradicionais.*

*“Ele detestaria que um museu feito em sua homenagem, fosse daqueles em que se exhibe a cama, as roupas, os pertences do homenageado. Quando ele fez 70 anos, alguns deputados vieram com essa ideia, mas ele reagiu na hora: ‘Ainda não morri para virar museu’. Por isso tudo, não aceitei a ideia inicial do Clóvis Salgado e o museu acabou no nono andar do MEC.” [...]*

*E não é um museu tradicional... Aliás, não há nem sala a ser visitada. Apenas numa, a que D. Arminda, a diretora, ocupa, veem-se lembranças de Villa-Lobos. Seu piano “Gaveau”, vários retratos e bustos seus feitos por artistas famosos, muitas fotos e cartazes anunciando seus concertos, capas de discos e livros sobre sua obra, muitos dos quais editados pelo próprio museu.*

*“O museu, como tal, é só isso [...]. Foi assim que eu quis. A atividade do museu é outra. São os concertos, os festivais de música, os concursos internacionais, a edição de discos e livros. Tudo para que a música de Villa-Lobos seja mais e mais divulgada; para que ele nunca deixe de ser tocado pelos jovens, que adorava. Nossa função é essa e não expor lembranças de Villa-Lobos, apenas”<sup>5</sup>*

Nesse contexto, diferentes níveis de memória estão presentes e se correlacionam. Em seus diversos papéis junto ao homem, ao educador e ao renomado músico, Arminda transita entre a *memória comunicativa* (individual) e a *memória coletiva* (social). Ao projetar a obra e os fatos re-

lacionados à vida do compositor para o público nacional e estrangeiro e dar consistência às ações e projetos do Museu, vai consolidando a importância de Villa-Lobos para a música brasileira e construindo, aos poucos, a *memória cultural* do Museu Villa-Lobos.

Companheira do compositor e agora diretora do Museu Villa-Lobos, Arminda assume duplamente o compromisso pessoal e a missão institucional de “preservar a memória e os fatos relacionados à vida e à obra de Villa-Lobos”. O diálogo estreito estabelecido com a educação, por meio da inserção do compositor na história da educação musical brasileira, vai orientar as futuras ações promovidas pela instituição. Pode-se dizer que as ideias contidas no projeto de educação musical implantado por Villa-Lobos, identificadas com o pensamento do educador Anísio Teixeira, e a “pedagogia do diálogo” de Paulo Freire são os pressupostos teóricos que nortearam e ainda inspiram as ações desenvolvidas pelo Museu Villa-Lobos, em um processo continuado de conversa com outros campos do conhecimento, notadamente com a museologia. Refletir sobre essas ações e práticas educativas significa retornar à gênese desse diálogo, ou seja, à relação do compositor com a educação instituída, oficialmente, desde o início da década de 1930.

### **Diálogo com a educação – origens**

No mesmo ano em que Villa-Lobos retorna ao Brasil após sua segunda estadia na Europa, em 1930, Getúlio Vargas é conduzido ao poder por um movimento que derruba a Primeira República e pretende estabelecer um novo tempo para a política no país. O projeto nacionalista ganha força no panorama social e político brasileiro. As discussões sobre a “formação do caráter nacional” e novas interpretações sobre identidade já haviam ganhado corpo nesse período. Em meio ao debate sobre a construção de uma identidade nacional, a educação, pensada agora como capaz de solucionar o impasse da constituição do povo brasileiro, ocupa um espaço de alta prioridade política.

*A década de 1920, marcada pelo confronto de ideias entre correntes divergentes, influenciadas pelos movimentos europeus, culminou com a crise econômica mundial de 1929. Esta crise repercutiu diretamente sobre as forças produtoras rurais que perderam do governo os subsídios que garantiam a produção. A Revolução de 30 foi o marco referencial para a entrada do Bra-*

*sil no mundo capitalista de produção. A acumulação de capital, do período anterior, permitiu com que o Brasil pudesse investir no mercado interno e na produção industrial. A nova realidade brasileira passou a exigir uma mão de obra especializada e para tal era preciso investir na educação.*<sup>6</sup>

O Ministério da Educação e Saúde é criado, em 1930, com o objetivo de “educar e curar o Brasil, livrando-o dos seus grandes males e propiciando-lhe um futuro promissor e moderno.”<sup>7</sup> O ensino secundário e as universidades recebem agora uma atenção especial. Preocupados em preparar o país para o crescente processo de industrialização e urbanização que já ocorria em todo o mundo, conceituados educadores e intelectuais da época organizam o Movimento da Escola Nova. Esse grupo defende a educação como elemento central para o novo modelo de nação e como um meio efetivo de combate às desigualdades sociais. Em 1932, esse Movimento, que contou com os nomes de Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Lourenço Filho, Cecília Meireles, Roquete Pinto, entre outros, ganhou força no cenário político e educacional ao lançar o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova:

*[...] À luz dessas verdades e sob a inspiração de novos ideais de educação, é que se gerou, no Brasil, o movimento de reconstrução educacional, com que, reagindo contra o empirismo dominante, pretendeu um grupo de educadores, nestes últimos doze anos, transferir do terreno administrativo para os planos político-sociais a solução dos problemas escolares [...] Porque os nossos programas se haviam ainda de fixar nos quadros de segregação social, em que os encerrou a república, há 43 anos, [...]. Porque a escola havia de permanecer, entre nós, isolada do ambiente, como uma instituição enquistada no meio social, sem meios de influir sobre ele, quando, por toda a parte, rompendo a barreira das tradições, a ação educativa já desbordava a escola, articulando-se com as outras instituições sociais, para estender o seu raio de influência e de ação [...] A educação nova, alargando a sua finalidade para além dos limites das classes, assume, com uma feição mais humana, a sua verdadeira função social [...] A educação nova que, certamente pragmática, se propõe ao fim de servir não aos interesses de classes, mas aos interesses do indivíduo, e que se funda sobre o princípio da vinculação da escola com o meio social, tem o seu ideal condicionado pela vida social atual, mas profundamente humano, de solidariedade, de serviço social e cooperação. [...] Chega-se, por esta forma, ao princípio da escola para todos.*<sup>8</sup>



O governo federal passa a investir esforços tentando imprimir nova forma e conteúdo ao sistema educativo. A participação de Anísio Teixeira e de líderes do Movimento da Escola Nova no governo Vargas ocorre nesse contexto. Em 1931, no Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, então prefeito do Distrito Federal, convida Anísio Teixeira para o cargo de Diretor Geral de Instrução Pública. Logo em seguida, em fevereiro de 1932, Villa-Lobos é convidado por Anísio Teixeira para dirigir o Serviço de Música e Canto Orfeônico da capital da República. Transcorridos ano e meio desse convite, em setembro de 1933, Anísio Teixeira transforma o Serviço de Música e Canto Orfeônico num organismo denominado Superintendência de Educação Musical e Artística<sup>9</sup> (SEMA), sob a direção do compositor, e responsável pelo projeto de formação musical de professores e alunos através do canto orfeônico.

A partir do recorte apresentado acima, pode-se compreender em que contexto educacional as artes e, em especial, a música passaram a ocupar um papel de destaque no projeto de reforma social do país durante o primeiro Governo Vargas. As transformações políticas e sociais ocorridas no Brasil entre as décadas de 1910 a 1930 e as discussões sobre a importância da cultura e da arte para a educação provavelmente influenciaram Villa-Lobos na maneira de pensar o papel da música na sociedade. Na perspectiva do musicólogo José Maria Neves, a música ocupava uma função social no ideário do compositor:

*Villa-Lobos encontrava-se igualmente com Mário de Andrade no plano da filosofia da música, sendo ele também um apologista da funcionalidade da obra de arte, de seu destino social e educativo. É bem verdade que só depois, pelos anos 30, Villa-Lobos assumiria totalmente esta postura, datando de então o início de seu enorme trabalho em prol da educação musical popular (o que se traduziria na proposição de toda uma nova metodologia da educação musical nas escolas públicas e privadas e na organização de temporadas musicais de caráter popular).*<sup>10</sup>

Quase uma década depois da criação da SEMA, em 1942, nasce o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico<sup>11</sup> (CNCO), instalado no atual prédio do Instituto Benjamin Constant, na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, e dirigido por Villa-Lobos. O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico passa a se ocupar oficialmente da ampliação do ensino do canto orfeônico – seus processos técnicos e métodos – em todo o território nacional

e adquire, em sua estrutura, uma Seção de Biblioteca e Pesquisa. Nas diretrizes de gestão do CNCO pode-se identificar a preocupação com a preservação do patrimônio cultural:

*[...] realizar pesquisas com o fim não somente de recolher elementos desse riquíssimo patrimônio que é o nosso folclore musical, como também promover a revivescência de obras de reconhecido valor de autores brasileiros já falecidos [...] tarefa sobremodo valiosa para o enriquecimento do nosso patrimônio artístico.*<sup>12</sup>

Segundo o compositor, esse projeto visava contribuir para a “formação de uma consciência musical brasileira”<sup>13</sup> junto a alunos e professores. Na direção desses organismos, o compositor se cercou de renomados músicos e educadores e contou com a participação de Arminda, colaboradora e companheira. Essas duas instituições, desde a sua origem e cada uma a seu tempo – a SEMA, em 1933 e o CNCO, em 1942 –, foram dirigidas por Villa-Lobos e estiveram subordinadas ao Ministério da Educação e Saúde.

O Ministério da Educação e Saúde nasceu com a Revolução de 1930, mas foi especialmente a partir do Estado Novo, instituído com o golpe de 1937, que seu maior representante, o ministro Gustavo Capanema, gerenciou uma nova política cultural, criando um espaço distinto do restante do aparelho de Estado, que, nesse momento, estava “identificado com a opressão física e simbólica de um regime autoritário”.<sup>14</sup>

*O Estado Novo, por sua vez, conferiu especificidades a esse processo, ao abrir várias frentes na sua política de nacionalização, tendo sido profundamente ritualizado nesse sentido, por meio de manifestações que, frequentemente, associavam Getúlio Vargas à imagem da nação, com festas e cerimônias coletivas de massa etc. [...]*<sup>15</sup>

As concentrações orfeônicas realizadas nesse período marcaram o imaginário da sociedade brasileira e associaram a figura do compositor a aspectos polêmicos referentes à propaganda política do Estado Novo (1937-1945). Esses aspectos polêmicos estão relacionados à construção de um conceito de nação e encontram-se ainda carentes de estudos mais aprofundados. Historicamente, os processos de construção de uma memória nacional e de patrimônio estão associados ao surgimento dos Estados nacionais modernos:

[...] A necessidade de proteger e conservar o “patrimônio nacional”, processo detonado pela Revolução Francesa, enraizou-se paulatinamente no mundo ocidental com a criação das nações. Essa necessidade tornou-se quase tão natural e reconhecida quanto a própria ideia de “nação” [...] A noção de patrimônio então concebida estava irremediavelmente atrelada ao surgimento dos Estados nacionais modernos, e ao processo de construção da nação a ele inerente, em que se verifica um enorme investimento na invenção de um passado nacional. Sob essa ótica, as práticas de preservação cultural no Brasil devem ser consideradas como dispositivos de integração de segmentos de uma população contida no território delimitado como nacional [...]. Tratava-se, portanto, de se construir, associadamente ao processo de formação do Estado, uma “biografia” da nação que lhe desse profundidade histórica. Se havia, no Brasil, desde fins do século XIX ideias nesse sentido (Azzi, 1980), somente com o projeto de nacionalização, implementado pelo Governo Vargas, se aglutinaram as medidas no sentido da construção efetiva de uma “memória nacional”.<sup>16</sup>

Uma abordagem histórica desses fatos permite relacionar o projeto de educação musical implantado por Villa-Lobos com a ideia de preservação do patrimônio cultural brasileiro, especialmente na área da música e das manifestações populares. As ações da SEMA e do CNCO estavam em simetria com os objetivos de outras instituições criadas naquele período, como por exemplo o então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), criado em 1937, no sentido de construir uma memória nacional e uma identidade cultural para o país, em todo o território nacional. É possível relacionar esse projeto de educação musical a diversas ações – educativas e culturais – voltadas para o campo da preservação do patrimônio cultural do país, e não apenas circunscrevê-lo à realização de cursos voltados para a formação de professores, ao ensino dos cantos cívicos nas escolas e à execução dos grandiosos eventos – as concentrações orfeônicas – promovidos pelo Governo Vargas.

É a própria Arminda Villa-Lobos, que trabalhou na SEMA e no CNCO, quem fala sobre a relação do compositor com a educação:

[...] Muito se tem escrito e estudado sobre a sua figura, mas na verdade ainda tal pesquisa não corresponde ao resultado que se espera. Não de pensar que já se trouxe à tona todas as facetas desse grande vulto. Como se enganam! Há controvérsias, indiferentismo ao que Villa-Lobos se propôs no campo educacional. Essa é a principal faceta – O Educador. Considera-se

assombro, magia e milagre vê-lo dominar uma grande massa atingindo um número superior a 40.000 estudantes, músicos de banda e instrumentos de percussão. Não há a seleção exigida para que esses espetáculos sejam considerados manifestações de arte. A beleza plástica e a precisão de todo o conjunto, no entanto, transmitem o sentimento artístico. Esse trabalho gigantesco de grandiosidade não é porém a marca principal de Villa-Lobos na missão de educador apaixonado. É apenas um reflexo, fruto do cotidiano. O que importa no educador Villa-Lobos é sua entrega total à educação social por intermédio da música. Cria métodos e processos originais para serem aplicados nos estabelecimentos de ensino.”<sup>17</sup>

### Educação e Museologia – práticas educacionais e missão institucional

Sob esse ângulo, uma analogia pode ser estabelecida entre o projeto de educação musical dirigido por Villa-Lobos, o campo da educação e o território da museologia e do patrimônio cultural. Essa perspectiva evidencia a relação orgânica existente entre as práticas educacionais – ações museológicas – desenvolvidas pelo Museu Villa-Lobos e sua missão institucional. Oferece consistência à reflexão sobre essas ações hoje, e abre possibilidades para o futuro. Para ampliar o sentido dessa visão, faz-se necessário destacar alguns fatos ocorridos ao longo da trajetória da instituição e relacioná-los com momentos significativos e pontuais da história da museologia.

A assinatura da “Declaração da Mesa Redonda de Santiago do Chile”, em 1972, levantou questões sobre o papel dos museus da América Latina, sobre “a necessidade de uma tomada de consciência pelos museus da realidade que os cercava e das diferentes soluções que se podem vislumbrar para melhorá-la, como condição essencial para sua integração à vida da sociedade”.<sup>18</sup> Gradualmente, os museus brasileiros vêm sendo entendidos como instituições a serviço da sociedade, com importante papel na formação da consciência das comunidades, assumindo assim uma função mais ampla, comprometida com a realidade social e com as necessidades e interesses dos diferentes tipos de público. No desempenho desse novo papel social, os museus passaram a intensificar seus esforços na valorização do patrimônio cultural e a tentar estabelecer uma melhor comunicação entre os seus conteúdos e o seu público.

É possível considerar que a partir do encontro conhecido como “Mesa Redonda de Santiago”<sup>19</sup> as ideias de Paulo Freire foram gradativamente influenciando o campo da educação em museus, deixando nuances nas

práticas educativas das instituições brasileiras, num processo contínuo que parece reavivado nos dias de hoje. Realizado em maio de 1972, a pedido da Unesco, e organizado pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), o encontro contou com a representação de profissionais e estudiosos de diversos países da América Latina e gerou um documento considerado referência para a museologia social, ao apontar o papel dos museus na “formação da consciência da comunidade da qual é parte integrante”.

Em 1979, com a criação da Fundação Nacional Pró-Memória<sup>20</sup>, o conceito de *educação permanente* é defendido pela educadora Stella Fonseca e difundido nos museus brasileiros, através do Programa Nacional de Museus. Questões como o prazer e a qualidade da experiência, o desenvolvimento de ações continuadas, as possibilidades educativas de um museu e sua aproximação com o público entram na pauta da comunidade museológica e ganham respaldo institucional. Paralelamente a esses acontecimentos, no curso de Museologia da Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO), em disciplina ministrada pela professora Liana Ocampo, o tema “Educação em Museus” é debatido no ambiente acadêmico, contribuindo para a reflexão e formação de novas gerações de profissionais sensíveis a essa questão.

No início da década de 1980, o Museu Villa-Lobos passa a integrar o quadro de museus da Fundação Nacional Pró-Memória. Nesse período, é constituído através de um organograma o seu Setor Educativo e Cultural. A chegada de novos técnicos com formações variadas possibilita a composição de uma equipe multidisciplinar, e verifica-se um redimensionamento das ações educativas da instituição. As ideias difundidas por Paulo Freire e suas propostas pedagógicas de opção progressista são adaptadas e gradualmente colocadas em prática pela equipe, coordenada pela museóloga Ely Gonçalves.

Nessa fase, o Museu Villa-Lobos inicia a publicação de um *Boletim Técnico-Cultural* com a proposta de registrar procedimentos técnicos de tratamento do acervo e seus projetos. Na abertura do primeiro exemplar, D. Arminda traça um panorama das ações do Museu até aquele período e expõe as articulações que estabelece com instituições nacionais e estrangeiras.

*[...] Nesse ambiente extremamente precário é surpreendente a importante série de realizações, destacando-se: festivais, sendo um internacional; concursos nacionais e internacionais de execução das obras do patrono e de outros compositores brasileiros; exposições da vida e da obra de Villa-Lobos no Brasil, Estados Unidos, Paraguai e Inglaterra; lançamento de grande*

*número de discos gravados ao vivo; publicações diversas inclusive de caráter especializado; concursos nacionais entre estudantes e musicólogos; cursos de interpretação de diferentes gêneros da obra do patrono; ciclo de palestras; serviço intensivo de cópia de partituras e materiais de orquestra para atender a constantes pedidos de intérpretes, orquestras, conjuntos de câmara etc., dentro e fora do país; entrega de Medalha Villa-Lobos a artistas renomados pela difusão da obra do patrono, no exterior, dentre eles André Segóvia, Aline Barentzen, Paul Le Flem, Stokowski, Julian Bream, etc. [...]*

*Em se reportando à atuação do Museu Villa-Lobos, desde o início de seus trabalhos deve-se mencionar uma síntese panorâmica do que se realiza fora do Brasil. Por exemplo, 1963 – por ocasião do famoso Festival Internacional da Primavera de Praga em colaboração com o Embaixador do Brasil na Tchecoslováquia Jayme de Barros, realiza-se um excelente concerto apresentando a 1ª audição do Descobrimento do Brasil. [...]*

*Ainda em 1963, com as nossa presença inaugura-se a sala Heitor Villa-Lobos no Centro de Artes e Altos Estudos Musicais do Instituto Torcuato di Tella promovido pelo mais famoso compositor argentino Alberto Ginastera, em Buenos Aires.*

*Em 1964 em Londres – realiza-se uma interessante exposição com farta documentação por nós enviada, em comemoração a data natalícia de Villa-Lobos, com grande êxito. O décimo aniversário de falecimento de Villa-Lobos é grandemente cultuado com concertos, conferências e publicações nos rádios da Argentina, França, Suíça, Holanda, Estados Unidos e outros países.*

*E o interesse pela figura e obra de Villa-Lobos ainda se manifesta em 1970 quando assistimos o programa executado por japoneses – concerto intitulado “Uma noite com Villa-Lobos”. [...]*

*Outro fato merece registro são as inúmeras homenagens prestadas por ocasião do 90º aniversário de Villa-Lobos.*

*O 8º Festival Americano de Música de Washington homenageia o Patrono com um intenso programa de concertos, e uma exposição do acervo do Museu Villa-Lobos na Biblioteca do Congresso, e em um dos concertos exclusivamente dedicado à obra de Villa-Lobos no palco, recebemos uma linda*

*placa, hoje colocada no Museu, bem como o programa onde figura expressiva página do Presidente dos Estados Unidos Jimmy Carter.*

*Em Paris, série de concertos em teatros, rádios e televisão é intensivamente comemorado por artistas franceses e brasileiros. O grupo “Sept” formado por jovens de diferentes especialidades, inclusive música, organizam uma sessão comemorativa do lançamento de um álbum de 10 discos, sob a direção do autor intitulada Villa-Lobos pour lui môme.*

*Na Holanda, a Rádio Hilversum realiza interessante série de programas intitulados “ Villa-Lobos um continente”.*

*Em Tóquio, a pedido do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores remete-se farta documentação iconográfica sobre o Patrono para programas na televisão daquela cidade.*

*A Casa da Moeda lança no Clube de Medalhas uma medalha Villa-Lobos de autoria de Armando Schnoor.*

*A Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, em expressiva solenidade lança o selo de Villa-Lobos na série de compositores Brasileiros.*

*Em Paris (1971) inaugura-se uma linda placa de Villa-Lobos, no Hotel Bedford, onde existe também a placa dedicada à D. Pedro II.*

*A pedido do Embaixador do Brasil A. Lyra Tavares, consegue-se remeter pelo Itamaraty o Busto de Villa-Lobos doado pelo Departamento de Assuntos Culturais do MEC que hoje figura em relevo na Sala Villa-Lobos da Embaixada do Brasil na França.*

*Aos produtores da ópera Yerma levada em primeira audição mundial (1971) Santa Fé, New México dos Estados Unidos, remete-se o material necessário à divulgação das duas récitas, realizadas com grande sucesso e que, na próxima temporada já anunciada no Rio será a première na America Latina.*

*Com a expectativa da instalação do Museu na casa da rua Sorocaba, 200, devidamente preparada e equipada para corresponder a todas as reivindicações, há um prenúncio de ser ressaltada a figura do Patrono que é, indiscutivelmente, representante máximo da cultura musical brasileira.*

*É necessário destacar que, apesar de todas as dificuldades, é crescente o interesse de entidades culturais, educacionais e artísticas do exterior que recebem documentos do Museu e também remetem programas, discos, teses de quarteto de cordas, de piano, etc, realizando-se assim, um intercâmbio de alto alcance para o Museu Villa-Lobos.*

Para o campo dos museus, no qual o Museu Villa-Lobos se inclui, a década de 1980 significou um momento de fortes mudanças. Na primeira metade desse período, Arminda Villa-Lobos e sua equipe se imbuíram de expectativa por conta destes fatos: a entrada da instituição para a Fundação Nacional Pró-Memória; a perspectiva de mudança para uma nova sede; a criação de um organograma, refletindo a visão de um museu dinâmico e, com isso, a constituição de uma equipe técnica multidisciplinar; e a preparação para o centenário do compositor, em 1987.

Arminda Villa-Lobos sonhava preparar o público, especialmente as crianças e os jovens, para a comemoração do centenário do compositor. Esse fato, acrescido pelo debate no ambiente museológico sobre o papel dos museus na sociedade e o sentido de suas ações educativas, delinearam novas experiências. Nesse cenário fértil, o Museu Villa-Lobos abre espaço para algumas práticas educativas que ecoam até os dias de hoje e que transformaram sua inserção no âmbito da educação em museus. Um plano de ação é traçado de forma articulada, integrando projetos tradicionais – o Festival Villa-Lobos, os Concursos Internacionais, as exposições temporárias, os seminários, os cursos de interpretação de obras musicais e a produção de livros e discos – a novas propostas educacionais. São inaugurados os concursos de cartazes, dirigidos a estudantes, para seleção de desenhos a serem utilizados nas peças publicitárias de divulgação dos Festivais e dos Concursos Internacionais; um material pedagógico – textos, fotos e músicas – é preparado para distribuição junto às escolas; exposições temporárias em parceria com outras instituições – ilustradas com recitais didáticos e encontros de corais – passam a fazer parte da programação, refletindo as ideias de “integração dos espaços culturais” fomentadas pela Fundação Nacional Pró-Memória.

## **O silêncio**

Neste ambiente em ebulição, em agosto de 1985, a morte de D. Arminda silencia a equipe do Museu Villa-Lobos.

A pianista Sônia Maria Strutt, assessora musical e sobrinha de Ar-

minda, assume a direção do Museu Villa-Lobos. Um ano depois, em 1986, o violonista Turíbio Santos toma posse como diretor e providencia a transferência para a nova sede. A avalanche de demandas geradas pelas comemorações do centenário de Villa-Lobos envolvem a equipe e destacam a instituição no calendário cultural da cidade. As alterações ocorridas num breve período de dois anos agitaram de tal maneira a rotina da instituição que, naquele momento, não nos foi possível compreender a lacuna causada pela ausência de Arminda.

Instalada agora no bairro de Botafogo, a equipe da Divisão Educativa e Cultural, sob a coordenação de Valdinha Barbosa, retoma o processo de indagação sobre o compromisso social do museu. O aprofundamento de algumas propostas educacionais insere, de forma precursora, a ação educativa do Museu Villa-Lobos no campo da museologia social, com destaque para os “Mini-Concertos Didáticos” (de 1985 aos dias de hoje); “Escolinha de Música Unidas de Santa Marta” (1988-1993); “Canto Coral – Capacitação para Regentes de Corais da SEERJ” (2003 a 2006) e “Orfeão de Alunos e Regentes da SEERJ” (2006). Esses projetos introduzem modelos de ação com contornos sociais específicos e estabelecem entre si uma intrincada ligação, resultante de releituras dos recitais didáticos executados pelo Museu Villa-Lobos desde a época de Arminda e, principalmente, do projeto de educação musical implantado por Villa-Lobos.

Ao lançar um olhar retrospectivo sobre a história da instituição, é possível perceber que, em termos educacionais, esse percurso significou apoiar-se no ideário do compositor e nos conceitos da Escola Nova, somados ao pensamento de Paulo Freire difundido nas décadas de 1970 e 1980, apesar do regime militar instaurado em 1964. A esses pressupostos foram também acrescentados aspectos do campo museológico, em especial da museologia social, embrionários nos anos de 1970, e disseminados com mais amplitude a partir da década de 1980, com a criação da Fundação Nacional Pró-Memória.

Educação e Museologia são campos interdisciplinares. A partir da segunda metade do século xx, essa concepção foi sendo redimensionada e hoje é discutida de maneira ampla no âmbito dos museus contemporâneos. Estar afinado com essas propostas, significa estar consciente de que o caminho para um museu integral decorre de ações educacionais/práticas museológicas que possibilitem ao seu público uma relação de conhecimento, de reflexão e de apropriação dos conteúdos do acervo/patrimônio preservado na instituição. A forma como Arminda Villa-Lobos cuidou e difundiu o legado de Villa-Lobos – seu compromisso com

a memória em seus diferentes níveis – demonstra uma sintonia com a proposta de museu visto sob esse olhar. Os princípios por ela abraçados como diretora do Museu Villa-Lobos (1960-1985) possuem contemporaneidade e estão afinados com as atuais diretrizes do Instituto Brasileiro de Museus/MinC. Como afirmou ela própria em entrevista a Aylton Escobar, no início dos anos 1980: “... Mas a programação sempre... eu quero que seja enorme, que atinja criança, músico, pobre, analfabeto. Eu quero que atinja toda a classe social.”<sup>21</sup>

A gestão de Arminda Villa-Lobos significou um nascedouro de ações e projetos que geraram frutos. Esse período norteou e colocou em evidência as prioridades da instituição. Além da preservação do acervo e da memória de Villa-Lobos em âmbito nacional e internacional, talvez esse tenha sido um dos maiores legados deixados por ela. Consciente do papel que a instituição deveria cumprir, soube apontar às novas gerações o caminho das pedras. Deixou propostas e linhas de ação bem delineadas, definidas a partir da missão institucional do Museu. Arminda Villa-Lobos se amalgamou à visão e aos sonhos do compositor e fez do Museu Villa-Lobos uma apaixonada ferramenta de trabalho. Conseguiu, também, transmitir essa paixão àqueles que com ela conviveram.

## A ÁREA DA CULTURA E O MUSEU VILLA-LOBOS NOS ANOS 80<sup>1</sup>

Rui Mourão

A pretexto da atuação de Arminda Villa-Lobos na direção do Museu Villa-Lobos, este artigo busca traçar um panorama do campo museológico brasileiro entre as décadas de 1970 e 1980, em especial a partir da criação da Fundação Pró-Memória (1980) e do Programa Nacional de Museus (1983).

O Museu Villa-Lobos já contava 23 anos quando o Programa apareceu. Funcionava nas dependências do Palácio Gustavo Capanema, e terminou integrando o órgão que passou a coordenar todas as unidades federais do setor cultural: a Fundação Pró-Memória. Essa mudança institucional ocorreu num momento de grandes transformações na cultura brasileira, e o Museu se beneficiou de todas elas. Quero mostrar os fatos principais que marcaram esse período e de que forma o Programa influenciou o nosso trabalho.

As pessoas que já estavam crescidas na década de 1960 sabem perfeitamente o que foi a chamada “revolução”, o golpe militar de 1964. Estabeleceu-se um sistema de terra arrasada no país: a cultura se viu violentamente agredida. Enfrentamos problemas muito sérios e não só nos setores de produção e desenvolvimento de atividades. Não se podia pensar, no país. As universidades foram varejadas, havia espiões localizados dentro das salas de aula, professores foram demitidos e exilados no exterior. Era isso a revolução.

Na fase final do movimento, no governo de Ernesto Geisel, depois no de João Baptista Figueiredo, o panorama começou a mudar. Havia já a perspectiva de retorno à legalidade – de restabelecimento da democracia –, e a própria estrutura de poder adiantou providências para organizar de maneira diferente a sociedade. Aí está a explicação para a efervescência cultural verificada no final da década de 1970. Fator preponderante, naquele momento, foi o aparecimento de uma forte personalidade, autêntico líder, que congregava muita gente e assumiu o papel de comandante das reformas iniciadas a partir da metade daquele período.

Como surgiu esse homem? Em Pernambuco, anos antes, haviam se juntado intelectuais de todo tipo – escritores voltados para a crítica e o ensaio, romancistas, poetas, pensadores, artistas plásticos, produtores culturais – para criar uma editora. *O Gráfico Amador*, ela passou a se chamar, e logo se viu transformada em centro de discussão e debate, propiciando o crescimento intelectual de muita gente. Não posso dizer se a organização encontrou o seu fim em decorrência do fator político que produziu consequências generalizadas país afora. Sei que o grupo se dispersou. Um dos seus componentes, o mais talentoso sem dúvida, era pintor, desenhista e artista gráfico. Responsável pela notável apresentação dos livros que o movimento chegou a editar, seu nome estava destinado a tornar-se famoso nacionalmente.

Nos anos 1960, Aloisio Magalhães veio para o Rio de Janeiro e montou aqui um escritório da sua especialidade, que logo alcançou grande êxito. Foi da responsabilidade dele o desenho das logomarcas de empresas que ainda hoje se contam entre as mais importantes do país: Petrobrás, Banco do Brasil, Caixa Econômica. Aloisio acabou sendo encarregado do desenho das notas do meio circulante brasileiro, quando o governo resolveu produzir, na Casa da Moeda, o nosso dinheiro. Assumindo responsabilidade integral pelo projeto, o artista se deslocou para uma temporada no exterior, a fim de dominar a tecnologia industrial relacionada com o assunto. O êxito do trabalho teve a consequência de aproximá-lo da cúpula administrativa do país. Pode-se afirmar, com toda segurança, que desses contatos surgiria sua candidatura para a presidência do IPHAN. Possivelmente, ele tenha se insinuado ou mesmo pleiteado o cargo. Seu interesse pela área era muito grande. Há tempos vinha trabalhando na identificação dos valores próprios da cultura brasileira, não só no plano dos estudos teóricos. Com a equipe do escritório e mais um expressivo número de intelectuais que foram sendo engajados, havia criado o Centro Nacional de Referências Culturais (CNR), em 1975. Pesquisando evidências de originalidade nos mais variados campos, o que se buscava era estabelecer objetivamente a nossa singularidade. Como se vê, o objeto da sua procura casava perfeitamente com as metas e finalidades do IPHAN.

Ao assumir o órgão nacional de preservação, tomou imediatas providências para que o mesmo pudesse recuperar a força financeira, a desenvoltura filosófica e o mesmo prestígio social que tivera quando surgiu, convivendo com o Movimento Modernista de 1922. Sua presença na época foi marcante. Os mais importantes intelectuais costumavam se reunir toda tarde no gabinete de Rodrigo Mello Franco de Andrade, seu

diretor. Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Afonso Arinos, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e muitos outros políticos e escritores giravam em torno da repartição. Antes do IPHAN, o historiador Gustavo Barroso, personagem de grande prestígio na era Vargas, depois de reunir o importante acervo histórico-patrimonial que tornou possível o aparecimento do Museu Histórico Nacional, criou a Inspeção dos Monumentos Nacionais, destinada a cuidar da proteção das cidades históricas brasileiras. Acontece que a iniciativa, louvável em suas intenções, apresentava fundamentos muito discutíveis pelo comprometimento com a ideologia integralista, uma vez que seu idealizador era a segunda pessoa do movimento liderado por Plínio Salgado. Como havia surgido bafejado pelo pensamento progressista da Semana de Arte Moderna, o IPHAN teve condições de modificar tal situação e se apresentar como uma repartição que chegava para estabelecer um novo caminho, de fato altamente promissor.

Felizmente, alguma coisa havia mudado dos anos 1930 para os 1970, no Brasil. O IPHAN teve de descartar a influência integralista para equacionar, em termos satisfatórios, uma política de proteção do nosso legado histórico e artístico. Aloisio Magalhães, ao aparecer na área, não precisou aguardar o fim da ditadura para alcançar resultados favoráveis. Tendo chegado num momento de dificuldade da repartição, teve de agir com determinação, promovendo reformas, como se a estivesse, na verdade, refazendo por inteiro. Conseguiu proteção política para isso.

Implantado por Capanema e Rodrigo Mello Franco de Andrade, com base em projeto elaborado por Mário de Andrade, o IPHAN havia minguado com o tempo. As verbas de que dispunha se tornaram cada vez mais limitadas, os funcionários se aposentavam e não podiam ser substituídos. Na verdade, desde o início o órgão nunca chegou a funcionar na plenitude de suas possibilidades, devido à limitação dos recursos de que sempre dispôs. O planejamento feito para sua implantação nunca chegou de fato a ser executado. Mário de Andrade estabeleceu uma ampla gama de trabalhos que precisava ser desenvolvida. Ele previu o trabalho com museus, queria que se desse proteção a manifestações culturais que, hoje, estão sendo denominadas de imateriais. Forçado pela modéstia das verbas que recebia, o Instituto se encaminhou apenas para a proteção do patrimônio físico de centros urbanos privilegiados. Cuidou quase exclusivamente dos monumentos mais singulares e das cidades históricas, assim mesmo com ênfase especial somente nas verdadeiramente significativas. Criado em cima de uma repartição nascida dentro de um museu – o

Histórico Nacional – o órgão presidido por Rodrigo pôde cuidar apenas do que passou comumente a se chamar “monumento de pedra e cal”. Nessa esfera, realizou obra considerável. Criou uma mentalidade voltada para a preservação, salvou do desaparecimento conjuntos que passaram a ser catalogados como parte da memória do mundo, colaborou dentro da sua área de trabalho para a evolução brasileira. Doutor Rodrigo possuía grande trânsito político e, mesmo com recursos escassos, conseguia resolver problemas. Com a perda dessa força, marginalizada dentro da estrutura de poder, a instituição chegaria esclerosada às mãos de Aloisio. O novo dirigente teve que mudar inclusive a filosofia da preservação.

O IPHAN preservava grandes monumentos e grandes cidades, aquilo que as elites inteligentes haviam produzido no Brasil. Ficou limitado a isso. Somos obrigados a admitir: o que fazia era uma preservação do vazio – de um grande vazio humano das cidades. Ouro Preto, por exemplo, ao ser apresentada, não passava de maravilhosa fotografia da Praça Tiradentes. Quando o interesse estava em chamar a atenção para as obras de arte do passado, os trabalhos do Aleijadinho eram mostrados, mas também sem chamar a atenção para o trabalho desenvolvido pela sociedade para chegar àquele resultado. A perspectiva de visão de Aloisio subvertia tal situação. Vindo do Nordeste, onde a presença popular continua sendo muito forte, ele logo percebeu o que faltava naquela concepção de patrimônio. Preferiu usar a palavra *memória* para designar o que as gerações precisavam conservar do passado.

Depois de estabelecer o conceito de memória nacional, constituiu um órgão de ação desvolta, que visava precipuamente a romper com a burocracia. Era a Pró-Memória, que trazia uma nova bandeira. Aquelas cidades, aqueles monumentos esvaziados que estavam sendo recuperados, deviam ser ocupados pelo povo, por aqueles que haviam preservado a memória deles. A preservação patrimonial surgiu então relacionada com a história das pessoas. E um princípio básico foi estabelecido: para preservar, era necessário comunicar, dar ao povo as informações sobre o bem preservado. Uma frase ficaria célebre: “O povo é o verdadeiro guardião do patrimônio”. A partir dali, o órgão da preservação não podia deixar de lado a comunicação, a informação, a educação. Para atender a tudo isso, que fazer? Era forçoso resolver o problema do orçamento financeiro.

A Fundação Nacional Pró-Memória seria a ponta de lança do processo. A repartição mãe, o IPHAN, estabeleceria o conceito da preservação, cuidaria da pesquisa e do estabelecimento da política de atuação. A nova companheira funcionaria como empresa particular, livre da emperrada

burocracia oficial, com liberdade inclusive para captar recursos no âmbito da sociedade. A ideia era de que o governo, para ter condições reais de atender a imensa tarefa que lhe fora atribuída nessa área, não poderia dispensar a contribuição vinda de fora.

Mas o trabalho de Aloisio na área da cultura se ampliou. Não ficou limitado à proteção patrimonial. Outro personagem, o general Golbery do Couto e Silva, encarando os problemas do país como um todo, iria ampliar consideravelmente o raio de ação a ser desenvolvido. O chefe da Casa Civil da Presidência da República fora um dos principais líderes da implantação do regime militar. Mas, intelectual por natureza, não pensava da mesma maneira que seus companheiros de farda.

Segundo alguns biógrafos, chegou a ser hostilizado dentro do Exército, onde existia suspeita de que fosse comunista. Pensador político, de suas ideias é que nasceram os partidos Arena e MDB. Abandonou a política quando Costa e Silva, por ele considerado sem condições para dirigir o país, assumiu o poder. Retornou com a ascensão de Ernesto Geisel, continuou na gestão de João Figueiredo. A essa altura, já se trabalhava pensando na redemocratização. Enxergando à frente, admitindo que seria fatal a entrega do poder aos civis, Golbery começou a desenvolver esforços visando a recuperação cultural do país. E a saída que encontrou foi a de atribuir a Aloisio Magalhães a tarefa de estimular o fortalecimento do conjunto dos órgãos em atuação nessa área.

A direção do IPHAN e da Pró-Memória ficaram praticamente entregues ao diretor executivo, Irapoan Cavalcanti de Lyra, e Aloisio partiu para criar a Fundação Nacional de Cultura, que começou a incorporar o que encontrava pela frente: Fundação Joaquim Nabuco, Fundação Casa de Ruy Barbosa, Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, Cinemateca Brasileira, o pessoal da música, do teatro. Tudo ia sendo aglutinado na grande estrutura que, funcionando dentro do Ministério da Educação e Cultura, contou desde o início com verba farta e prestígio que vinha diretamente do Palácio do Despacho, quer dizer, da Presidência da República. De uma maneira geral, acreditava-se que Aloisio estava criando o Ministério da Cultura, mas ele sempre respondia que não. O Ministério só poderia ser implantado quando a Fundação estivesse realmente forte, bem estruturada e contando com um vulto de recursos que impusesse, com naturalidade e conveniência, essa mudança de status. Ele precisava nascer forte.

Os museus, naquela época, viviam em dispersão. Os grandes do Rio de Janeiro se achavam ligados diretamente ao Ministério da Educação. Mas havia os do IPHAN, da Fundação Joaquim Nabuco, da Casa de Ruy

Barbosa, da FUNARTE, das universidades, dos municípios, os museus particulares e assim por diante. Foi criado o Programa Nacional de Museus, dentro do Ministério da Educação, sendo atribuída sua gestão à Fundação Nacional Pró-Memória. O novo órgão coordenaria diretamente 44 unidades pertencentes ao governo federal e daria assistência ao universo completo das demais dispersas pelo país, em número de 1.200, conforme levantamento realizado com a ajuda do IBGE.

A ação desenvolvida, em linhas gerais, coincidia com o que realiza hoje o Instituto Brasileiro de Museus. Fazia-se a administração compartilhada dos 44 museus da área governamental, com ênfase nos que acabaram ficando defasados em sua evolução, e prestava-se assistência técnica, na medida do possível, às demais casas.

Dois programas fundamentais, que contribuíram para a evolução efetiva do conjunto das instituições de todas as procedências, foram o da educação, baseado nos princípios estabelecidos por Paulo Freire, e o da recuperação de pequenas unidades museológicas. Os dois é que permitiram abrir o leque da assistência prestada em nível nacional.

Realizávamos pesquisa para levantamento das necessidades e, em seguida, despachávamos técnicos para atuação local. Chegamos a restaurar imóveis com a ajuda do IPHAN. Realizamos processamentos de acervo. Organizamos exposições, quando havia necessidade de reforma ou mesmo de implantar o que não existia. Levamos a efeito restaurações ou trabalhos de preservação de acervos. Organizamos arquivos históricos. Aumentamos o número de funcionários de casas que padeciam de grande carência nessa área. Demos cursos de reciclagem para funcionários. Criamos núcleos de trabalho com a educação. Cuidamos da questão da segurança. Em Minas Gerais, chegamos a constituir um corpo de vigilantes administrado pelo Museu da Inconfidência, com guardas distribuídos por todos os museus e casas históricas do estado.

O Museu Histórico Nacional constituiu um caso especial. Ele passava por período de grande decadência. Andando pelo país, eu recebia advertências sobre a situação ali existente. No Rio Grande do Sul, me disseram: “Vocês precisam cuidar daquilo. Observe principalmente a Reserva Técnica. Veja como está. Empoeirado, sofrendo agressões do tempo e das intempéries, aquele setor abrigava até ninhos de pombo.” A organização inteira era antiquada. O circuito expositivo, muito precário, apresentava peças da maior importância que estavam clamando por restauração. A guarda, numerosa, tornava-se fonte de problemas de toda natureza. O diretor foi afastado e, na condição de coordenador do Programa Nacional de



Museus, assumimos temporariamente o posto, para iniciar as reformas que urgiam ser implementadas. O quadro de funcionários, devido à proximidade do poder, quando a Presidência da República funcionava no Rio, tornara-se excessivo, cheio de vícios. Poucos trabalhavam efetivamente e a maioria se encaminhava para comportamentos incompatíveis com a dignidade da instituição. Chegaram a estabelecer verdadeiro antiquário lá dentro – um comércio de obras de arte. O corpo da guarda mandava e desmandava, como se fosse autônomo na instituição. Foi levado a efeito um expurgo completo nessa área e, em seguida, nomeada a museóloga Solange Godoy, que pertencia ao Programa e, como diretora, deu sequência ao trabalho que havia sido iniciado. O atual Museu da República era dependência do Museu Histórico. Ele ganhou autonomia e fui para lá nas mesmas condições em que assumira a direção do Histórico, para proceder à mesma limpeza no quadro funcional. Nomeamos, em seguida, Lillian Barreto, também funcionária do Programa, para dar prosseguimento ao que tinha sido começado.

O Museu de Belas Artes vinha sendo muito bem administrado por Alcides Mafra, um intelectual de qualidade. Ele estava às voltas com a reforma do prédio, que apresentava muitos problemas. Recebeu a ajuda de que necessitava. O Museu do Açude, da Fundação Castro Maya, fechado, teve as peças tratadas, montou-se a exposição e ele foi reaberto. O último museu a passar por reforma no Rio de Janeiro acabou sendo o Villa-Lobos.

Criada por dona Mindinha Villa-Lobos, a organização funcionava sem qualquer estrutura. Não era um órgão que tivesse sido constituído de forma independente. Foi instituído por decreto, como departamento do Ministério. Possuía um conselho de cinco pessoas que decidia sobre a sua política de funcionamento, presidido pelo ministro. Nas ausências dele assumia o diretor, um funcionário do Ministério. Essa origem era a mesma de todos os demais funcionários. Eles trabalhavam por designação. Passavam a ser lotados no gabinete, ficando à disposição do museu. D. Arminda vinha lutando para resolver essa questão. Queria que o órgão fosse criado por lei, para ganhar autonomia, receber funcionários efetivos, possuir um diretor nomeado, que executasse um orçamento próprio. Isso aconteceu ao ser incorporado à Fundação Nacional Pró-Memória.

O Programa Nacional de Museus não atuou nesse processo. As negociações a respeito foram processadas por Aloisio e Irapoan. Na mesma época, aconteceu a transferência da instituição para a sede atual, deixando de ocupar a sala do Palácio Gustavo Capanema. A arrumação da exposição, com o projeto das vitrinas e a distribuição espacial das peças, ficou a cargo

de Glauco Campello, excelente arquiteto que, mais tarde, seria presidente do IPHAN.

O Museu Villa-Lobos esteve sempre vinculado ao Programa, que cuidava de abastecê-lo dos recursos necessários a seu normal funcionamento e deu-lhe a estrutura de servidores de que necessitava. Uma atividade que teve influxo significativo, com resultados duradouros, foi a da implantação do programa educativo.

A marca forte deixada pelo Programa, por meio de uma ação envolvente, que chegava cada vez a um maior número de instituições no país, foi, nessa área, rigorosamente sintonizada com a filosofia de preservação implantada por Aloisio Magalhães. No Museu da Inconfidência, em Minas Gerais, havíamos criado, com a professora Elizabeth Salgado de Souza, cursos estruturados com a aplicação do método Paulo Freire. O grande pensador pernambucano era *persona non grata* da ditadura. Encontrava-se exilado. Mas as coisas se encaminharam de tal maneira que mesmo um órgão oficial, como o Inconfidência, encontrou meios de fazer uso das ideias por ele defendidas. O movimento militar atravessou uma fase em que seus adeptos, até certo ponto, fizeram uso dessas mesmas ideias.

O surto de desenvolvimento econômico, que agitou o país naquele período, aconteceu em favor apenas das classes dominantes – industriais, comerciantes, proprietários de terra – e das firmas estrangeiras que, em número crescente, se instalavam por aqui. O povo se achava inteiramente à margem do que passou a ser chamado “milagre brasileiro”. Nada vinha para socorrê-lo dentro da clausura social em que padecia. A situação era tal que até a perspectiva da possibilidade de uma articulação política de sentido reivindicatório devia ser levada em conta. Pessoas de pensamento mais avançado dentro do governo, o ministro Mário Henrique Simonsen, na época Ministro do Planejamento, e o general Octávio Costa decidiram criar o chamado Movimento Brasileiro de Alfabetização, que passaria à história sendo mais conhecido pela sigla MOBRAL. A iniciativa era estender a mão ao povo, num sinal de apoio. Tratava-se de um esforço para tentar fazê-lo sentir que possuía um lugar dentro da situação, prevenindo contra um sentimento de revolta, que poderia tornar-se perigoso. O programa de educação de massa posto em funcionamento buscava a eliminação do analfabetismo, e o que entreviram os seus idealizadores como possibilidade de ser oferecido era o ensino à base do método Paulo Freire. Na verdade faziam uso apenas da parte superficial do método. Trabalhavam com vocabulário das classes humildes. Como se sabe, a educação preconizada por Paulo Freire é de libertação, de construção da pessoa hu-

mana, procurando entender a maneira de sua inserção social para fazê-la crescer a partir dali. O mestre é aquele que educa e também aprende com o educando. A prática do MOBREAL passava ao largo disso. Tinha finalidade apenas demagógica. O certo é que, fazendo uso do método, eles estavam nos dando licença para usá-lo. E o fizemos de maneira completa, buscando compreendê-la na sua essência.

Na época, o Museu da Inconfidência era cabeça de um sistema denominado Grupo de Museus e Casas Históricas de Minas Gerais, o que permitiu que a experiência fosse expandida ao nível estadual. Chegamos a exercer influência na Universidade de Ouro Preto, que organizou um setor especializado. Em Belo Horizonte, organizações independentes igualmente nos acompanharam. Quando vim para o Programa Nacional, encontrei uma auxiliar de grande talento – Stella Fonseca, doutorada em Linguística na Inglaterra, que trabalhara no MOBREAL. A partir do Rio de Janeiro, a experiência de Minas se estenderia para um plano bem mais amplo. Chegamos a editar cartilha, que teve distribuição nacional. Inúmeros seminários foram realizados nos estados. Um deles foi o Latino-Americano, que contou com a colaboração da OEA e reuniu, na antiga Capital da República, especialistas de inúmeros países do continente. Não tenho dúvida: os projetos Mini-Concertos Didáticos (1985) e Escolinha de Música Unidas do Morro de Santa Marta (1988) foram lançados como reflexo dessa política educacional que o Programa difundiu e cuja influência continua vigente na área museológica até hoje.

O Museu Villa-Lobos, na sua criação e desenvolvimento, contou com a colaboração de mineiros. Ele se tornaria realidade quando o ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado, marido de destacada cantora lírica, Lia Salgado, dirigiu carta sobre o assunto a Juscelino Kubstichek e o presidente, em consequência, assinou ato atendendo o pleito de D. Arminda Villa-Lobos, mulher do compositor das Bachianas, o nosso compositor moderno de ampla repercussão internacional. Juscelino participou, pela segunda vez, de um ato significativo de proteção da criatividade musical no país. Quando prefeito de Belo Horizonte, nos idos de 1940, ele atraiu para Minas Gerais o pesquisador alemão Francisco Curt Lange, que acabou descobrindo a obra dos compositores coloniais, até aquele momento completamente desconhecida da crítica e dos estudiosos especializados, acrescentando, como hoje é de conhecimento geral, cem anos à história da música erudita no Brasil.



## A MINDINHA QUE EU CONHECI<sup>1</sup>

Ely Gonçalves

Falar de Arminda Villa-Lobos é falar de uma mulher que eu conheci durante onze anos; que me comoveu nesses onze anos; que me motivou nesses onze anos; que me ensinou muita coisa da vida. Meu olhar sobre ela me remete ao ano de 1974, quando eu, estudante de museologia e estagiária do MUDes<sup>2</sup>, fui ao Museu Villa-Lobos tentar uma vaga para começar a minha vida profissional. Eu nunca tinha ouvido falar do Museu Villa-Lobos... “Fica lá no prédio do Ministério da Educação e Cultura...” – naquela época não se falava em Palácio Gustavo Capanema. Pensei: “Museu, no prédio do Ministério da Educação e Cultura? Não pode ser, como um museu pode se abrigar ali?” Fui e me deparei com quatro salas, separadas por divisórias. Não entendi muito bem: duas salas eram ocupadas pela administração, uma sala era a área expositiva e, na outra sala, estava D. Arminda e mais o acervo do museu. Ela própria também era acervo.

Fui chamada para a entrevista, e rapidamente aconteceu entre nós uma empatia muito grande. Eu vi aquela criatura miudinha – ela era miudinha, muito clara, os olhos azuis, aquele cabelinho louro, aquele andar rápido e miúdo, e muito simpática! Aquilo me impressionou muito, porque, ao mesmo tempo, eu sentia nela uma força – alguma coisa que ainda não estava posta para fora... Havia nela uma força que eu fui descobrindo com o tempo. A fibra e a determinação talvez tenham sido a primeira grande característica que eu vi nessa mulher.

Nesses onze anos de convivência, nunca vi D. Arminda receber um “não” e com ele se conformar, porque ela sempre transformava esse “não” em “sim”. Um exemplo disso eram os Festivais Villa-Lobos: ela fazia, naquela época, festivais fantásticos com representantes do mundo inteiro, com músicos famosos em seus países de origem, sempre pensando na divulgação do nome de Villa-Lobos. Ela trazia aqueles músicos de várias

Arminda e  
Ely Gonçalves.  
Década de 1980.

partes do mundo e tinha um produto final que era o disco do Festival, que servia de barganha para muita coisa, porque ela sempre tinha o problema da carência de verba. “Não há verba”, era a frase que ela mais ouvia. “Eu vivo de pires na mão”, era o que ela sempre dizia. Nunca havia dinheiro para os festivais, e ela entrava em desespero. O mês de novembro ia chegando, e mesmo sem verba – ela não esperava a verba aparecer! – já enviava convites para pessoas do Japão, EUA, França, Inglaterra, União Soviética... Por meio dos consulados, ela arranhou um método fantástico de comunicação com o mundo, conseguindo trazer gente de vários países. E o Festival Villa-Lobos acabava acontecendo.

“Não tem dinheiro, D. Arminda!”, dizia o pessoal do Departamento de Assuntos Culturais do MEC. “Mas tem que ter...” E o que ela fazia? Desligava o telefone e me chamava: “Dona Ely, quer dar um pulinho aqui?” Já era famosa essa forma de ela me chamar pelo interfone. Nos onze anos em que trabalhei no Museu, ela sempre me chamou de “Dona Ely”. Éramos amigas, saíamos juntas, trocávamos confidências, éramos cúmplices, nos entendíamos muito bem. Mas sempre fui a “Dona Ely”.

Ela tinha um relacionamento fantástico com a área jornalística. Conhecia todo mundo. Aliás, a gama de conhecimentos dela era fantástica e ultrapassava a área da música: políticos, chefes de governo, cabeças coroadas, intelectuais, enfim... Na época, eram muito comuns as célebres colunas sociais, e ela telefonava para todos eles, Ibrahim Sued, Maneco Müller... Se ela tinha muita intimidade, ia direto ao assunto: “Olha, imagina você, está chegando novembro e nós não temos dinheiro pro Festival, como é que vai ser? Eu já mandei os convites...” E chorava: “Escreve uma notinha...” No dia seguinte, todas as colunas sociais estavam publicando notas, as quais diziam que o Brasil não ia fazer o Festival Internacional Villa-Lobos por falta de verba. E, de repente, como por milagre e não sei de onde, a verba aparecia. Assim, ela nunca deixou de fazer um Festival. Pelo menos durante todo o tempo em que eu estive no Museu, ela fez todos.

Outro exemplo de determinação dela, que às vezes me faz rir sozinha: eu estava de férias em janeiro, na praia do Leme – eu morava ali –, muito feliz, e de repente, no meio daquele sol, daquele verão intenso, vejo um par de sapatos pretos de homem, e penso: “Gente, que absurdo!”. Quem era? Seu Francisco, o chofer da D. Arminda, no meio da praia, em pleno verão no Rio de Janeiro, já pensou? Eu levei um susto! Tentei me esconder, mas não houve jeito... “Dona Ely, D. Arminda quer falar com a senhora”. Eu falei: “Morreu alguém?”. “Não, mas ela quer falar com a senhora”. Eu, que também sou leonina, falei: “Não, Seu Francisco, eu não vou. Diga a

D. Arminda que eu não vou. Estou de férias, estou na praia, eu não vou, não!”. Pois bem, passou. Quando chego em casa, abro a porta, quem está sentado no sofá da minha sala? Seu Francisco, e minha filha fazendo sala a ele. “Seu Francisco, o senhor aqui?”. “D. Arminda me mandou levar a senhora pro Museu e eu tenho que levar.” E eu tive que ir. Ao chegar ao Museu, ela me recebeu com aquele sorrisinho muito maroto: “E aí, D. Ely, a praia estava boa?” Era assim. Ela não conhecia a palavra “não”. Nunca vi D. Arminda se curvar diante de um “não”.

Ela lutou incessantemente para que o Museu Villa-Lobos tivesse uma nova sede. Este imóvel que hoje abriga o Museu é importantíssimo! É fruto da luta de D. Arminda e de um homem chamado Aloisio Magalhães.

Não podíamos mais ficar onde estávamos. O Museu estava crescendo, a visitação estava crescendo – era muita gente – e nós passávamos vergonhas imensas. Era preciso uma nova sede. D. Arminda, desesperada, procurou Aloisio Magalhães e lhe disse: “Aloisio, a gente tem que ter uma sede, não posso mais ficar onde eu estou.” E Aloisio Magalhães deu a mão a D. Arminda e disse: “Vamos procurar um prédio tombado que o IPHAN compra”. E lá fomos nós atrás de casas tombadas no Rio de Janeiro. O Castelinho<sup>3</sup> da Praia do Flamengo foi uma das casas que nós vimos, mas os cômodos eram pequenininhos. E víamos outras e outras, até que um dia, nessa sondagem de casarões tombados, eu me deparei com este imóvel da rua Sorocaba. Não entrei – olhei pelo lado de fora e falei: “Meu Deus, ela parece uma casa ótima!”. Disse a D. Arminda: “Eu acho que a gente encontrou a casa.” D. Arminda veio comigo, entramos na casa – se eu não me engano aqui funcionava uma clínica médica, e a pessoa que a alugava do INSS pagava um valor simbólico e morava no resto da casa. Foi uma luta insana tirá-la daqui. Foi muito difícil, mas Aloisio Magalhães conseguiu isso. Eu me lembro dele no Museu, eu mostrando a ele de que forma estava guardado o acervo. Eu dizia: “Professor Aloisio, olha como está guardado esse acervo!”. E ele disse: “Ah! não, vocês têm que sair daqui de qualquer jeito”. Então, essa sede maravilhosa do Museu foi graças não só à luta da D. Arminda como à determinação de Aloisio Magalhães.

Havia um projeto belíssimo para essa casa, um projeto de Gisela Magalhães, uma figura que eu não quero esquecer. Ela fez a parte arquitetônica e eu fiz a parte museológica desse projeto. Nós trabalhamos juntas muito bem. O projeto é uma joia, mas não havia verba para ele. Daí, quando fizeram as obras da casa, foram adaptando, adaptando... As obras de adaptação da casa foram um drama para o Museu Villa-Lobos.

D. Arminda era amiga de Deus e de todo mundo. Frequentava qual-

quer classe social com a maior naturalidade. Uma vez, no Museu, eis que ela recebe uma chamada do consulado americano: “Senhora Arminda, a senhora vai receber um telefonema da Casa Branca”. Ela pensou até que fosse algum trote. Dali a pouco, toca novamente o telefone e, simplesmente, era o secretário da senhora Rosalynn Carter – esposa de Jimmy Carter, presidente dos EUA – convidando D. Arminda para tomar um chá com ela nos jardins da Casa Branca. Ela aceitou o convite de Rosalynn Carter, e, quando chegou da viagem, depois de toda aquela história da Casa Branca, de tomar um chá com a mulher do presidente dos Estados Unidos, ela continuou, com a mesma simplicidade, a sentar-se no refeitório do MEC com a marmitinha dela, puxando conversa com um contínuo analfabeto. (Aloisio Magalhães quando esteve no Museu levou um susto: o Ministério da Educação e Cultura, com um contínuo analfabeto?) Naquela manhã, depois da viagem à Casa Branca, estava ela, ali, almoçando e conversando com o Seu Gabriel, trocando palavras com ele, entrando no universo dele: “E aí, como está sua irmã? Como é que está a sua casa?”.

Era essa simplicidade de D. Arminda que eu admirava – a sua capacidade de transitar por todas as camadas sociais com uma naturalidade fantástica. Nós íamos para a feijoada da Mangueira, ficávamos na casa do então presidente Djalma e, no dia seguinte, estava ela no Teatro Municipal, assistindo a uma ópera. Não havia na D. Arminda aquela história do “cheio de si”, isso não existia. Ela era de uma bondade, de uma generosidade... Uma coisa fantástica!

Ela sempre foi assim, simples. Uma vez também fomos assistir a um show – ela me chamava muito para sair. Ela era uma mulher sozinha, e eu naturalmente a acompanhava. Fomos uma noite assistir a um show da Olivia Byington, que ia exatamente cantar a *Bachianas N° 5* – a música de Villa-Lobos que mais comovia D. Arminda. Sempre! Alguém disse a Olívia Byington que madame Villa-Lobos estava na plateia. Olivia Byington já entrou nervosa, cantou muito bem, deu o recado dela e, quando acabou, disse: “Desculpem se eu não fui tão bem, mas é que eu fiquei nervosa porque está presente aqui na plateia a senhora Arminda Villa-Lobos, senhora de Villa-Lobos”. Sabe alguém que queria sumir? D. Arminda ficou da cor de caqui. Ela era muito branquinha, e, com os focos em cima dela, ficou vermelha, igual a um caqui. Mesmo assim, ela ficou de pé e agradeceu. Ela era assim, dessa simplicidade, uma pessoa de quem eu sempre guardo recordações muito boas, de mestra, de pessoa que me ensinou a viver, que me deu muita lição de vida.

Mas era brava, hein! Não pensem que Arminda Villa-Lobos era boazinha não, porque não era. Ela era brava! Quando tinha que cobrar, ela cobrava mesmo! Às vezes, ela vinha com umas ideias que eu tinha que me virar para fazer. Ela não queria saber... Um dia ela inventou de fazer uma exposição sobre Raul Villa Lobos. “Eu quero homenagear o pai de Villa-Lobos, Raul Villa-Lobos”. “D. Arminda, mas e o conteúdo?”. “Eu tenho uns esboços que ele fazia, ele era bibliotecário da Biblioteca Nacional, e eu quero a exposição”. E, como nós não tínhamos lugar para fazer exposição, ela quis utilizar o Salão do Gustavo Capanema, naquela imensidão! E ela não queria que a área expositiva ocupasse somente a metade do salão... Ela queria o salão inteiro! Você tinha que se virar, inserir Raul Villa-Lobos no Rio antigo, falar do Rio antigo para poder falar de Raul Villa-Lobos. E ela cobrava! Como eu disse, ela não aceitava a palavra “não”. E cobrava, cobrava mesmo.

A coragem foi outra coisa que me impressionou profundamente em Arminda Villa-Lobos. Todo mundo deve saber, pelo menos em parte, da aproximação dela com Villa-Lobos. D. Arminda conheceu Villa-Lobos muito moça. Ela era professora de música e de violino e foi ao Conservatório de Canto Orfeônico pedir uma vaga, e aquele maestro... Eu conheci Villa-Lobos na época do Instituto de Educação. Ele era uma figura ameaçadora, e ela, muito tímida... Ali começou o relacionamento deles. Villa-Lobos era casado – todo mundo sabe – com uma mulher que jamais lhe deu o desquite, e divórcio na época era algo que não existia. Eu fico imaginando o que essa criatura passou! Estamos falando de 1936! A luta que essa criatura passou consigo mesma, com a sociedade, com a família tradicional da época, enfrentando toda uma situação para acompanhar aquele homem. E foi justamente nessa época que nasceu a *Bachianas N° 5*, no momento em que Villa-Lobos vai para a Europa e ela fica aqui no Brasil. Naquele momento de saudade intensa, misto de saudade e medo de perdê-la, é que ele compõe a *Bachianas N° 5* para ela. Por isso é que essa era uma música muito especial para D. Arminda.

Em 1936, ela larga tudo e vai viver com Villa-Lobos. Minha mãe era pianista, e me contava como as pessoas da área musical falavam coisas jocosas sobre D. Arminda... E isso a acompanhou por toda a vida! Quando o Villa-Lobos foi operado, quando teve aquele câncer e foi obrigado a usar uma prótese<sup>4</sup>, a minha mãe dizia que nos intervalos dos concertos, quando ela ia fazer a assepsia de Villa-Lobos, ouvia muitos comentários: “Lá vai ela, lá vai ela...” Foi uma mulher que sofreu muito. E a coragem com que ela enfrentou tudo isso? A paixão que essa mulher tinha por

Villa-Lobos é algo indescritível, ela vivia por e para o maestro, e é nesse momento que Musa e Museu se misturam. Foi muito feliz a escolha do título dessa homenagem do Museu a D. Arminda: é a musa, mulher, numa paixão louca por esse homem, e dele por ela. É algo que, se me contassem e eu não tivesse provas disso, talvez eu não acreditasse. A coragem com que ela sempre enfrentou o infortúnio é algo muito comovente.

No fim da vida, D. Arminda estava sofrendo muito. O centenário de Villa-Lobos estava próximo e as coisas não se resolviam, a reforma da casa não ficava pronta. Ela fez os contatos dela e um dia me chamou e disse: “D. Ely, mês que vem eu vou a Paris”. Em Paris, ela sempre se hospedava no hotel Bedford. “Eu vou a Paris mês que vem, já fiz alguns contatos. Vamos abrir um Museu Villa-Lobos em Paris. O interesse deles é enorme!” Eu não havia deixado que ela doasse nenhuma peça de Villa-Lobos, porque, naquele estado em que estava o Museu, eu não ia deixar que ela fizesse doação. Eu aconselhei: “Mas não doe nenhuma peça; a senhora faça só empréstimo, não doe, olha como nós estamos”. Para o Museu, ela tinha feito somente empréstimo. “A senhora escolhe as peças, as que estão disponíveis, e nós abrimos o Museu em Paris”. Esse foi um segredo que guardei a sete chaves e que hoje estou revelando. Todo mundo sabe que, em Paris, Villa-Lobos é adorado, e D. Arminda tinha um núcleo de amizades também fantástico! Então, as portas estavam abertas. Já tinha, inclusive, a cessão da casa para o funcionamento do Museu, lá.

Isso foi em julho de 1985. Ela aniversariava no dia 26. Naquele 26 de julho nós saímos: eu e ela, o Seu Francisco – o motorista – e a cozinheira de confiança dela, a Maria Francisca – que era muito mais do que cozinheira, era uma amiga, uma companheira. Fomos almoçar no Fiorentina<sup>5</sup>, tomamos um bom vinho... Foi um aniversário muito gostoso, ela estava feliz. Só havia a preocupação de nós chegarmos ao Museu em horas descontraídas, para as pessoas não ficarem pensando que nós tínhamos feito uma comemoração em separado. Isso aconteceu no aniversário dela, em 26 de julho. Quando foi no dia 5 de agosto, eu recebo um telefonema com a notícia da morte de D. Arminda. Na sexta-feira anterior – eu me lembro que ela faleceu numa segunda-feira –, eu estava com um batom que ela havia gostado muito e que eu tinha comprado numa importadora, e ela disse: “Dona Ely, eu quero um batom igual ao seu, compra para mim que segunda-feira a gente acerta”. E fui comprar o batom dela no sábado. Na segunda-feira eu recebo aquele terrível telefonema me comunicando sobre a morte dela.

D. Arminda tinha uma grande visão sobre educação, e isso era muito importante. Que o Museu Villa-Lobos continue a dar essa importância ao

setor educativo. É importante que o Museu continue assim, porque museu é para isso: não é um bosque sagrado, que não pode ser profanado. A gente tem que profanar o museu sim, porque o museu é público, museu é povo, museu não é um lugar de elite – como dizia o Aloisio Magalhães. O museu é para o povo. O povo tem que chegar ao museu. Se o museu não servir para comunicar e para educar, para que serve? Para meia dúzia de pessoas chegarem aqui e olhar uma peça? É muito caro manter um museu. Então, é preciso que essa questão da comunicação e da educação seja olhada, sempre, com muito carinho pela direção.

Lembro-me de um projeto que nós fizemos na área educativa, com a participação de 5 mil escolas do município do Rio de Janeiro e no qual, com a colaboração dos professores, a criança ouvia Villa-Lobos e desenhava o que ela sentia a respeito da música que tinha ouvido. Surgiram coisas fabulosas, e uma das premiações foi a impressão do cartaz para o Festival. E eu tenho certeza de que todas as crianças daquela época, que hoje já devem estar com uns 40 anos, sabem quem foi Villa-Lobos e que a música de Villa-Lobos continua na memória afetiva de todos eles. Por isso, educação é fundamental. E para esse menino que ganhou – um menino de subúrbio, acho que de Campo Grande –, foi um momento de glória! No entanto, cabeças emplumadas, engravatadas, fizeram críticas: “Imagina, um Festival Internacional apresentado por uma criança!”. Foi triste ouvir um comentário desses. Muito triste!

Para finalizar, eu queria dizer ao Museu Villa-Lobos, agora sob a direção do Wagner Tiso, que não deixe morrer a memória dessa mulher a quem tudo se deve. Tudo!



## MINDINHA – 100 ANOS!

Maria Célia Machado

Maria Célia Machado, na harpa, durante o I Concurso Internacional de Coro Misto. Sala Cecília Meireles, nov. 1979.

*Mindinha,*

*O mais feliz dos artistas é aquele que possui uma linda, boa e inteligente companheira, a lhe consagrar toda a sua obra, até o fim de sua vida. Assim sou eu. (Villa-Lobos)*

Datada de 4 de setembro de 1946 – Villa-Lobos com 59 anos e D. Arminda com apenas 34 – esta dedicatória é por demais reveladora: A “linda, boa e inteligente companheira” foi, em verdade, o grande amor de sua vida. Por quase vinte e cinco anos, o casal viveu uma união perfeita. Secretária e copista dedicada, enfermeira incansável, D. Arminda, inspiração e presença constante em todos os momentos da vida do Maestro, com a perda do companheiro transfigurou-se no mais impressionante exemplo de fidelidade à preservação de sua memória e à divulgação de sua obra.

D. Arminda, cujo centenário de nascimento festejamos neste ano de 2012, idealizou e dirigiu o Museu Villa-Lobos com o objetivo de “construir um centro ativo de trabalho e de investigação, um círculo de estudo e de superação: um Museu vivo, inquieto e impetuoso, como vivo, inquieto e impetuoso foi Villa-Lobos”. Instituiu o prestigiado Festival Villa-Lobos, apresentado anualmente. Participou de conferências internacionais representando o Museu. Instituiu a série de publicações *Presença de Villa-Lobos*. Novas edições e inúmeras gravações de sua obra foram realizadas no Brasil e no exterior. De grande importância foi o trabalho de D. Arminda na promoção e execução das composições inéditas do Maestro, impulsionando com inteligência, competência e energia sua ação histórica!

Fui testemunha e participante de dois exemplos notáveis da atuação de D. Arminda com referência à música de câmara inédita do Maestro. Reporto-me às primeiras audições de duas obras-primas no gênero: o *Sex-*

*teto Místico*, para flauta, oboé, saxofone alto, harpa, violão e celesta, e o *Quinteto Instrumental*, para flauta, violino, viola, violoncelo e harpa.

O *Sexteto Místico* é quase uma lenda. Villa-Lobos tinha, apenas, 29 anos quando realizou essa composição de espantosa expressividade e genial coesão no diálogo entre os seis instrumentos, diálogo enriquecido por meio de arrojado tratamento rítmico. Datada de 1917, a obra permaneceu inédita por 45 anos! Resgatada por D. Arminda, sua primeira audição se deu três anos após a morte do Maestro, em 16 de novembro de 1962, no auditório da ABI.

Foi quando a conheci – uma bela e ativa mulher, na plenitude de seus 50 anos – à frente de todo o processo de organização do concerto. Entre os importantes e experientes artistas selecionados, participavam do evento dois jovens instrumentistas, que, com seus vinte e poucos anos, viveram intensamente a responsabilidade: Turíbio Santos e eu. Foi uma grande emoção...

## 2

Nesse mesmo concerto, D. Arminda apresentou a primeira audição do *Quinteto Instrumental* para flauta, violino, viola, violoncelo e harpa, cuja primeira audição aguardou 15 anos para ser realizada! Datado de 1957, o mesmo ano do *Quarteto de Cordas Nº 15*, seus três movimentos, de grande bravura e variedade rítmica, destacam os belos temas nos arcos e um impressionante emprego da harpa, em toda sua extensão, nos movimentos vivos. Em contraste, no movimento *lento*, a flauta predomina em melodias de rara beleza, a dialogar com a harpa. Pleno de força, maturidade e concisão, ele é comparável, em genialidade, às grandes obras de câmara do compositor.

E a “linda, boa e inteligente companheira” continuou a atuar: consciente, responsável, incansável!

Sob a orientação do Mestre Noel Devos, D. Arminda promoveu, ao final da década de 1970, cursos públicos de interpretação da obra do Maestro. Essa iniciativa constituiu uma real oportunidade para músicos, amadores e profissionais, guiados por Devos, se aprofundarem na análise e na interpretação da obra villalobiana.

Cito, também, o primeiro catálogo completo da obra do Maestro, ilustrado por estudiosos, e enriquecido, posteriormente, com novas edições. Outras importantes realizações: o Concurso Internacional de Regência e o Concurso Internacional de Violão, quando, mais uma vez, foi reconhecida,

mundialmente, a contribuição fundamental de Villa para o instrumento.

E o Museu Villa-Lobos continuou se expandindo, sendo hoje reconhecido como um grande centro de estudo e pesquisa da ciclópica obra do Maestro em âmbito nacional e internacional.

Como memorialista e, em verdade, profunda conhecedora de sua música, D. Arminda escreveu, para publicação na *Presença de Villa-Lobos*, extensa série de artigos narrando os momentos marcantes na criação e na apresentação de suas obras, a intensa atividade no Conservatório e na instituição do ensino do Canto Orfeônico nas escolas, os concertos, as homenagens e o reconhecimento internacionais que coroaram sua carreira.

Discreta, sobre sua própria pessoa, nenhuma linha...

Sobre essa grande mulher, trago o testemunho de meu pai, o médico e radialista Paulo Roberto, criador, redator e apresentador de notáveis produções nos áureos tempos da Rádio Nacional. Uma de suas criações, o programa *Honra ao Mérito*, homenageou Villa-Lobos. Em sessão solene, após ter sua biografia dramatizada, na qual se destacava a figura do homem e do artista, o Maestro foi condecorado com Medalha de Ouro, recebendo o Diploma de Honra ao Mérito. (A gravação do programa em homenagem a Villa-Lobos, com a participação de excelentes atores, ilustrada musicalmente com obras do Maestro, está arquivada no Museu Villa-Lobos).

### 3

Na semana que antecedeu à redação do programa, Paulo Roberto foi recebido pelo Maestro e por D. Arminda. Durante as entrevistas, teve a rara oportunidade de conviver com o casal. Desta aproximação nasceu uma sólida amizade.

De um dos relatos do radialista extraímos os depoimentos seguintes.

*Tive a felicidade de conhecer Villa-Lobos na grandeza de sua genialidade e na impressionante intimidade de sua vida. Primeiro eu o via de longe. E ele me parecia um Júpiter Tonante, trovejando a maravilha de sua música para o mundo dos homens comuns. Mais tarde, quando pela graça de Deus e do Destino me aproximei do Mestre e o vi de perto, tive a surpresa de encontrar um homem de extrema simplicidade, que me distinguiu com uma enternecida amizade, que foi das melhores e mais reconfortadoras de minha vida. Estar ao lado de Villa-Lobos, na intimidade de seu lar, entre livros, partituras e gravações, ouvindo sua fala espontânea e largada foi, sem dúvida, uma grata emoção para mim.*

E, após oportunas considerações, conclui Paulo Roberto:

*Para um homem de tão marcante personalidade seria difícil surgir uma companheira de vida que o completasse em seu feito de estranha criatura, porque genial e complexo no todo. Não bastaria uma grande mulher de positivo e reconhecido talento e grandeza de alma. A companheira de Villa-Lobos teria que ser, ainda mais do que isso, suas pernas e seus braços, para que a alma e o coração do gênio se expandissem livres em voos pelo infinito da sensibilidade. Villa-Lobos teve esta mulher, que eu vi, a seu lado vivendo seus dramas e seus momentos amáveis e que vejo, ainda agora, cuidando de sua memória e arrumando suas coisas, exatamente como no passado, em que ele lhe podia dizer, como dizia: “Obrigado, Mindinha. Você é um anjo...”.*



**ARMINDA VILLA-LOBOS**

*Turibio Santos*

Arminda e Turibio Santos, durante Curso de violão promovido pelo Museu Villa-Lobos, auditório do MEC. 07 jul. 1977.

Para minha surpresa, fico paralisado diante da tarefa de escrever sobre Arminda Villa-Lobos. É missão difícilíssima. Tenho de vencer muitas barreiras: a saudade, o afeto, a admiração, a gratidão – e o mais difícil, o tempo. O tempo passado, as pessoas que se foram, as ambições que se foram, ou não, as ilusões que ficaram, ou não. São esses os obstáculos a vencer para poder evocar, com relativa lucidez, a figura encantadora da Mindinha de Villa-Lobos.

A imagem central dessa evocação aconteceu no nono andar do antigo MEC (Palácio Capanema) onde funcionava o Museu Villa-Lobos. Arminda, sentada à minha frente, risonha como se fosse cometer uma travessura, me convida para gravar os 12 *Estudos* para violão de Heitor Villa-Lobos. Senti minha cadeira balançar como se fosse atirada para trás. Ela já me conhecia, graças ao poeta Hermínio Bello de Carvalho, que fizera palestra para o Museu sobre a obra para violão de Villa-Lobos, que Jodacil Damasceno e eu ilustráramos. Foi em 1962 e eu tinha 19 anos.

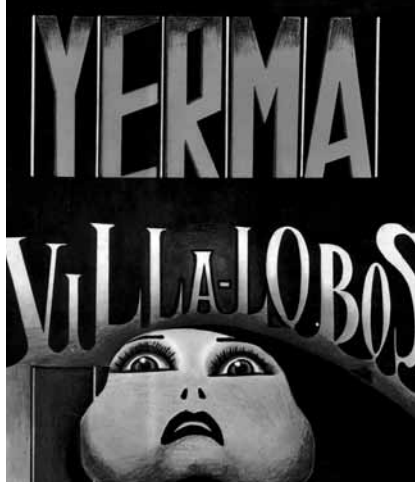
Meu primeiro contato com Arminda aconteceu em 1958, no Conservatório de Canto Orfeônico (Avenida Pasteur, hoje Instituto Benjamin Constant), quando Villa-Lobos fez uma palestra sobre sua obra para violão, ilustrada por gravações de Segovia e Julian Bream. Devido ao pequeno público, fomos convidados a nos sentar na grande mesa diretora, onde já estavam Arminda e sua irmã Julieta, ladeando o maestro. Passamos três horas ouvindo histórias fascinantes do compositor sobre suas músicas e seus intérpretes. Anotei tudo com minúcias, pois tinha recebido essa tarefa dos meus amigos Hermínio e Jodacil para o programa *Violão de Ontem e de Hoje*, da Rádio MEC. Anos depois, essas notas seriam publicadas pelo Museu Villa-Lobos, com revisão e ilustração de Arminda, conferindo

inclusive detalhes, para evitar quaisquer falhas de memória. Foi em 1975, sob o título *Villa-Lobos e o violão*.

A confiança depositada em mim por Arminda marcou-me para o resto da vida. Era a confiança na juventude, o arco que lança a flecha, a mensagem para o futuro, a crença na vida e nos seres humanos. Quando ela enunciava certos princípios, a gente podia ouvir a alma de Villa-Lobos: generosidade e gratidão são essenciais.

Em 1965, após ganhar um Concurso Internacional de Violão da Rádio Televisão Francesa, radiquei-me em Paris. No meu currículo levava uma bagagem de grande valor: a obra de Villa-Lobos e a amizade da sua Mindinha. Completando setenta anos em 2013, percebo a imensidão desse tesouro, que me abriu portas no mundo inteiro, mas principalmente as portas da cultura do meu país. Longa vida ao Museu Villa-Lobos e às equipes que nele se sucederão sob a influência magnífica de Arminda Villa-Lobos.





## **A ESTREIA DE YERMA NO BRASIL**

*Luiz Paulo Sampaio*

Capa do programa  
da Ópera *Yerma* –  
Teatro Municipal do  
Rio de Janeiro, 1983.

Escrevo esse breve relato como uma pequena homenagem à memória da extraordinária personalidade de Arminda Villa-Lobos, a fiel e dedicada companheira do grande compositor, zelosa e incansável guardiã e divulgadora de seu imenso e magnífico legado artístico.

Durante o período em que fui diretor artístico da Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro (Funarj) e responsável pela programação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, entre 1979 e 1983, tive o prazer e a honra de conhecer Arminda Villa-Lobos. Tanto o Museu Villa-Lobos quanto os escritórios da Funarj estavam, então, instalados no Palácio Capanema, e nos encontrávamos com frequência, quer no elevador, quer nos concertos e também quando nos visitávamos para, nos respectivos locais de trabalho, conversarmos sobre a apresentação de obras de Villa-Lobos.

Numa dessas conversas, Mindinha me falou de seu sonho em ver a ópera *Yerma* finalmente montada no Brasil e das dificuldades em negociar os direitos com a família de Garcia Lorca, devido, sobretudo, às exigências descabidas de um dos herdeiros. Fiquei empolgado com a ideia de trazer para o Rio de Janeiro essa grande obra de Villa-Lobos e disse-lhe que, se fosse possível resolver o problema dos direitos, montaríamos a ópera no Teatro Municipal.

Tempos depois, Arminda me procura, com os olhos brilhando de contentamento, para contar que, com a morte do tal herdeiro problemático, a situação havia mudado e a questão dos direitos sobre o texto fora resolvida.

Imediatamente, comecei a tomar as necessárias providências e programei para maio de 1983 a primeira audição brasileira, e latino-americana, de *Yerma*. Em comum acordo, definimos que seria uma produção totalmente brasileira, cantada por cantores nacionais. Efetivamente, em 26 de maio de 1983, a primeira produção de *Yerma* subiu à cena do Municipal,

com cenários de Marcos Flaksman, figurinos de Kalma Murtinho, regência de Mário Tavares e direção cênica de Adolfo Celi, tendo a soprano Áurea Gomes no papel de *Yerma*, acompanhada por um elenco de grandes nomes do canto lírico nacional como Benito Maresca, Ruth Staerke, Carmo Barbosa e Diva Pieranti.

Assim, 12 anos depois da estreia mundial da obra, em 1971, na Ópera de Santa Fé, o Brasil pôde finalmente assistir, graças ao empenho de Arminda, a esta grandiosa obra do nosso maior compositor.

Dois meses antes, com a posse do governo Brizola, eu havia deixado a direção da Funarj, mas foi com imenso orgulho e satisfação que presenciei sua execução, após ter contribuído modestamente para a realização desse histórico evento.



## SAUDADES DE ARMINDA

Vasco Mariz

Arminda  
Villa-Lobos.  
Década de 1940.

Villa-Lobos casou-se em 1913 com Lucília, que o ajudou bastante nos primeiros concertos que ofereceu. Pianista e regente coral, ela foi frequente intérprete de suas peças para piano e corais, e teria sido também uma boa companheira de lutas na mocidade de ambos. Entretanto, 20 anos depois, ele conheceu uma moça loura e bonita que desejava conselhos para um trabalho que preparava. Segundo me contou Arminda, quem arranhou esse encontro foi a própria Lucília, a pedido de uma amiga violinista, a quem o casal devia favores. O Villa se encantou pela jovem de 22 anos e, apesar da considerável diferença de idade, ela acabou aceitando a corte do compositor famoso e começaram a namorar discretamente.

Três anos depois, Villa-Lobos fez uma viagem à Europa e lá tomou a importante decisão de sua vida: separar-se de Lucília, a quem escreveu uma carta de Berlim, datada de 28 de maio de 1936. A verdade é que já há tempos ele tinha um “caso” amoroso com a jovem professora Arminda Neves d’Almeida, que passou a trabalhar com ele. Ao regressar da viagem, o Villa nem sequer voltou à casa para enfrentar a esposa, e limitou-se a mandar buscar seus pertences na rua Dídimo. Passou a viver maritalmente com a bela e louríssima Arminda: tinha ele então 49 anos e sua companheira, apenas 24. Se o primeiro casamento fora, de certo modo, um matrimônio de conveniência recíproca, sem muito amor, Arminda foi seguramente o grande e verdadeiro amor do mestre.

Tanto a família de Lucília quanto a de Arminda, que fugira de casa, demoraram a aceitar a realidade, resistência que era normal nos termos da moral da época. Pouco a pouco, vendo o casal tão feliz, a família de Arminda aceitou Villa-Lobos, que acabou muito querido dos Almeida. Já D. Noêmia, a idosa mãe do compositor, demorou a aceitar a decisão do filho de abandonar Lucília, cujo casamento ela havia apoiado no pas-

sado. Quando D. Noêmia afinal reconciliou-se com seu Tuhú, um ano depois, Lucília, que vivia em sua companhia, desligou-se de vez do clã Villa-Lobos. Aliás, Lucília nunca o perdoou, mas absteve-se de qualquer atitude agressiva de protesto público. Negou, porém, a concessão do desquite. Somente em 1968, depois da morte de Lucília, é que Arminda foi autorizada, por acórdão de justiça, a usar oficialmente o nome de seu ilustre companheiro.

Conheci melhor Arminda quando entrevistei Villa-Lobos numerosas vezes em seu apartamento da Rua Araújo Porto-Alegre, nos anos de 1945 e 1946, quando escrevia a sua biografia. Antes só a via de longe ou a saudava mui formalmente em concertos. Quando a conheci de perto, eles já estavam unidos havia cerca de 12 anos. Ainda era uma mulher bonita e simpática. Aquele entusiasmo recíproco do casal evoluíra para uma amizade sincera de imenso carinho. Lembro uma cena comovente que ocorreu quando certa vez conversávamos na residência do casal: ele estava sentado em sua poltrona favorita e ela chegou devagar e deu-lhe um beijo carinhoso na testa e afagou-lhe os cabelos. Ele atirou-lhe um beijo de longe, à medida que ela se afastava, e virou-se para mim, dizendo suavemente: “Ela é admirável, a minha gueixa!” Compreendi que entre eles havia um entendimento perfeito, de profundo carinho, e que ela o cuidava com toda a atenção necessária à sua saúde já delicada. Em todas as vezes que estive em sua casa, continuei a ter a impressão de um casal feliz e do carinho especial que Arminda devotava ao seu ilustre companheiro. Como sabem, eles nunca puderam casar-se, pois recordei que o divórcio no Brasil só foi aprovado pelo Congresso Nacional em 1977.

Ao terminar meu livro, preferi não mostrar os originais ao compositor, com medo de que ele quisesse convencer-me de reescrever tudo. Em 1948, fui transferido do Rio de Janeiro para Portugal como Cônsul no Porto e, quando o livro foi publicado, enviei a Villa-Lobos alguns exemplares. Seguiu-se prolongado silêncio. Villa-Lobos não gostou do livro. Nunca me escreveu elogiando-o ou corrigindo-me. A obra, no entanto, era um canto sincero de louvor, ou não a teria escrito. Jamais desconfiei por que mereci tanto rigor, até quando estava reescrevendo o livro, 30 anos depois. Nas poucas vezes que nos encontramos em concertos, cumprimentamos cerimoniosamente, pois afinal de contas também eu ficara agastado com o seu silêncio. Arminda sempre me sorria de maneira enigmática nesses encontros fugazes. Só ela sabia o motivo do ressentimento do Villa.

Em 1960, pouco tempo depois da morte do compositor, Arminda se esforçou muito por criar o Museu Villa-Lobos e, estando eu em férias no

Rio de Janeiro, pediu o meu auxílio para esse projeto, porque sabia da minha amizade com o então ministro da Educação, Clóvis Salgado. Naturalmente, tive muito prazer em ajudá-la a criar o que é hoje a casa da memória de Villa-Lobos. Anos depois, eu estava de novo no Rio de Janeiro e encontrei Arminda em um concerto, e tive a coragem de perguntar-lhe porque o Villa havia ignorado o meu livro.

Caí das nuvens pelo motivo: Villa-Lobos ficara furioso comigo, não pelas restrições formais que havia feito no livro a algumas de suas obras, mas porque eu havia escrito que ele dava “cascudos” nos jovens que participavam nas concentrações de canto orfeônico! Certa vez, como escoteiro do mar, ajudava a manter a ordem em uma daquelas concentrações, quando levei um “cascudo” leve enquanto tentava conter os jovens que estavam desatentos ao maestro, brincavam ou discutiam. É claro que jamais tive intenção de afirmar no meu livro que ele batia sistematicamente nos jovens para obrigá-los a cantar! Mesmo que fosse verdade, jamais diria isso.

Arminda convidou-me a visitá-la na antiga sede do Museu Villa-Lobos, no Palácio Capanema, e tivemos uma longa e fraternal conversa que selou a nossa amizade. Ela propôs-me fazer uma nova publicação do livro, a quinta edição da minha biografia do mestre, a qual, aliás, já havia sido republicada na França e nos Estados Unidos. Naturalmente, revisei minha redação daquele episódio para me redimir com a memória do mestre e evitar outras interpretações maldosas. Recordo, aliás, que Luiz Heitor Correia de Azevedo queixou-se certa vez comigo de que também ele sofreu as iras do compositor, que, muito vaidoso, não gostava de restrições...

Até 1970, quando fui nomeado embaixador do Brasil no Equador, conversei várias vezes com Arminda e tivemos alguns encontros cordialíssimos. Tive ocasião de aconselhá-la em vários pequenos problemas burocráticos que a affigiam no Museu. Recordo também que tivemos até conversas bastante íntimas, ao pedir-lhe explicações sobre alguns aspectos delicados da vida de Villa-Lobos. Ela me disse, por exemplo, que seu marido não podia gerar filhos porque na mocidade havia contraído uma doença que o deixou estéril. Ele gostava muito de crianças e desejava ter filhos, mas não realizou o seu sonho.

Ela comentava a terrível vida cotidiana com o marido, que, depois da operação da bexiga, em 1948, teve de usar sempre uma bolsa de plástico para colher urina. Villa-Lobos estava muito impaciente e as viagens e concertos constantes os deixavam extenuados. O dia a dia do casal devia ser mesmo muito penoso, e Arminda demonstrou inexcedível paciência e des-

velo. Quando voltaram do México, em 1959, ela já tinha perdido as esperanças. O marido morreu pouco depois.

Quando Arminda faleceu subitamente em 5 de agosto de 1985, eu estava novamente no exterior e não pude homenageá-la. No entanto, nas diversas edições da minha biografia do mestre, publicadas no Brasil e no exterior, sempre louvei a sua imensa dedicação, não só durante a vida do compositor, como após a sua morte. Ela não poupou esforços para difundir a obra do marido. Organizou conferências e concursos nacionais e internacionais em homenagem a Villa-Lobos, inaugurou bustos e placas do compositor em varias cidades do Brasil, participou de conferências internacionais representando o Museu e fomentou novas edições de livros e gravações de sua obra. A ela nossa admiração pela sua devotada missão de manter bem viva a música de Villa-Lobos. Arminda foi inexcedível até a morte na divulgação da obra do compositor. O Brasil deve ser grato a ela por haver sido uma esposa incansável, não só pela dedicação ao marido, mas também pela enorme atividade que desenvolveu até o final de sua vida para demonstrar aos brasileiros e ao mundo toda a grandeza da obra de Villa-Lobos.



### MINDINHA DE VILLA-LOBOS

*Hermínio Bello de Carvalho*

Arminda e Hermínio Bello de Carvalho, durante o Festival Villa-Lobos. Nov. 1979.

Que não a chamassem de Arminda Villa-Lobos, apenas Mindinha, Mindinha de Villa-Lobos. Fazia diferença. O casamento oficial não se concretizara, por questões que não cabe aqui discutir. Mas aquela sala 911 no Ministério da Cultura era bem mais do que o Museu que ela pretendia fosse dinâmico, que honrasse a obra que o companheiro deixou.

E não era distante do apartamentinho onde morava perto da ABI, Associação Brasileira de Imprensa. Lá fui eu buscar uma foto autografada que, por interferência de Mindinha, o Villa iria ofertar-me. Aqui está a data, que não me deixa mentir: 12 de setembro de 1957. Eu na companhia de meu compadre e parceiro Antônio Carlos Ribeiro Brandão. “Maestro, o senhor reafirma que Bach não se envergonharia de assinar os estudos de João Pernambuco para violão?” provocou. Claro que sim, e não aspeio a resposta porque ela veio acompanhada de um *tsunami* de informações sobre o compositor humilde que ele acolhera na SEMA. Meio analfabeto, João conseguira um cargo pequeno, mas de qualquer maneira sobrevivia para fazer sua música que encantava o Villa. “E Anacleto?” – “Um gênio!” Fico aqui ouvindo o *Choros N° 10*: impregnado do *Rasga o coração* de Anacleto, é de anavalhar o peito. E é Mindinha que, depois, me informa: admirava também Ary Barroso, que considerava um dos maiores melodistas brasileiros.

Mindinha? Pouco falava diante do companheiro. Passou a conversar mais depois da morte do maestro. Ela seria, a partir de então, uma viúva em tempo integral, luto fechado, o que fazia acentuar a cabeleira loura. A qualquer lembrança de Villa, caía em lágrimas. Lágrimas fartas, iguais às cataratas célebres. Ficamos, então, mais amigos. Escrevi não sei quantos depoimentos sobre ele, a pedido de Mindinha.

Importante informar: Turibio Santos foi especialmente por ela escolhido para gravar a versão integral dos *Doze Estudos* que Villa compusera em Lussac-le-Château, na companhia do grande Tomás Terán. Fui conhecer, por indicação de Mindinha, o pianista cubano, ele morando na Cândido Mendes – e nos contando suas peripécias com Villa na Suíça; os dois confeccionando balões enormes, e quase sendo arrastados por eles. Sérgio Cabral afirma que fui à casa de Mindinha para pegar a partitura da *Bachianas N° 5* que Elizeth Cardoso interpretaria no Municipal – que noite! Não guardo a menor lembrança dessa visita. Mas ficamos amigos, sim.

Mindinha era um doce de pessoa. Ficou feliz quando musiquei a *Marcha dos Heróis do Brasil*, transformando-a na marcha-rancho *Senhora Rainha*, que marcava a entrada triunfal de Aracy Cortes no palco do Teatro Jovem: *Rosa de Ouro* (1965). Letrei o *Prelúdio N° 3* sob sua aprovação. Nana Caymmi gravou, e lindamente.

Lembro um episódio que envolve a cantora-violonista Olga Pragner Coelho, que desejava gravar a *Bachianas N° 5*, apenas com voz e violão. Olga, então casada com Segóvia, apelou para Villa. Ora, que ela encomendasse ao marido espanhol, então o maior guitarrista do mundo. Mindinha tantas fez que inventou que as cordas do violão de Villa estavam enferrujadas, e marcou um almoço para que Olga fosse lá tocar. E, nessa ocasião, a cantada foi irresistível: ele ao violão ia transpondo a belíssima ária, e Olga – horas depois – saiu com a versão que sempre desejara. Graças, claro, a Mindinha.

Celebrar o centenário dessa Dama é um dever do Museu que ela fundou.



Villa-Lobos cercado por funcionários e colaboradores, com Arminda ao seu lado. Superintendência de Educação Musical e Artística – SEMA, RJ, 1935.

Dueto de Arminda e Olga Prager Coelho, tendo Villa-Lobos ao piano. Nova York, jan. 1945.



Em uma das várias turnês de Villa-Lobos pela Europa. Londres, 1945.



O casal no aniversário de 70 anos do compositor. Nova York, mar. 1957.



Villa-Lobos sob os cuidados da companheira, durante estreia do bailado *Emperor Jones*, Nova York, 12 jun. 1956.

Em sua residência.  
RJ, 1970.



(ABAIXO, À DIR.)  
Arminda e Bidu  
Sayão no I Con-  
curso Internacional  
de Canto, RJ, 1973.

No Museu Villa-  
-Lobos, em relan-  
çamento do disco  
*Concurso Internacio-  
nal de Quartetos de  
Cordas*, 22 jun. 1973.



Em sua sala de trabalho – com as  
partituras do compositor ao fundo  
–, conversando com a estudante  
vencedora do Concurso Monografia  
Escolar, 1975.



Com seus fiéis es-  
cudeiros, a ajudante  
D. Maria Francisca  
e seu motorista Seu  
Francisco, durante  
evento do Festival  
Villa-Lobos 1976.



Cercada por perso-  
nalidades da música  
brasileira: Rafael  
Rabello, Elizeth  
Cardoso, Hermínio  
Bello de Carvalho,  
João Pedro Borges,  
Joel Nascimento,  
Maurício Carrilho,  
Luciana Rabello.  
Festival Villa-Lobos,  
1979.

festival  
VILLA-LOBOS  
novembro  
1975



II concurso  
Internacional  
de  
regência

## VILLA-LOBOS, VIDA E OBRA



MARTES 22 OCTUBRE  
CONCIERTO  
SINFONICO  
CON VILLA-LOBOS  
HECTOR VILLA-LOBOS

festival  
villa-lobos  
novembro-1975  
concurso  
Internacional  
de  
regência

PRIMINGO DOI RESP  
CONCIERTO SINFONICO  
VILLA-LOBOS



## A CONSAGRAÇÃO DO MAESTRO<sup>1</sup>

Marcos Augusto Gonçalves

Villa-Lobos foi o artista que mereceu mais destaque na Semana de Arte Moderna. O compositor carioca esteve presente nos dois primeiros festivais e ganhou um espetáculo – o terceiro – inteiramente dedicado à sua música. Apresentou ao todo vinte peças – duas sonatas, dois trios, dois quartetos, um octeto, seis composições para canto e piano, e sete para piano solo, o mesmo número das obras exibidas diariamente por Anita Malfatti no saguão do teatro, mas ela dividia as atenções com oitenta trabalhos de outros artistas. Ele, único compositor brasileiro do evento, compareceu com mais que o dobro dos títulos dos demais, os franceses Blanchet, Debussy, Poulenc e Satie, além de Villon, executado por Guiomar Novaes a pedido da plateia.

Com seu talento irrefutável, conquistou público, imprensa e mesmo alguns críticos do “futurismo” – que deram o braço a torcer, apesar de ressalvas e conselhos para que o jovem músico se livrasse da escola vanguardista a que supostamente estava filiado. Villa, na realidade, não se perfilava como militante modernista e não se destacava pelas ideias teóricas e programáticas. Longe disso. Nas palavras de Di Cavalcanti, parecia “incapaz, fora da música, de concatenar as coisas”. Mário de Andrade, numa carta a Manuel Bandeira, em 1924, também comentou essa característica do músico:

*Villa chegou. Como sempre: chega, vê e vence. E cansa também. Vence por aquela força que tem, aquela inconsciência no agir em negócios que o tornam singularmente cômico nesta cidade negociante. Domina por isso. Creio que conseguiremos que ele arranje por aqui uns cobres e em troca dê uns concertos. Vamos a ver! Mas ao mesmo tempo que domina a gente pela música e pelo jeito, cansa, meu Deus! Quando ele começa a falar e diz teorias, críticas etc. é um pavor. Nunca vi cabeça mais embrulhada que aquela. Às vezes tem críticas finíssimas, acertadíssimas. Mas isso vem de embrulho com uma porção de nefelibatismos, erros e até tolices. Mas não faz mal. A gente aguenta a conversa dele porque lembra-se da música.<sup>2</sup>*

A primeira de três apresentações de Villa-Lobos ocorreu na noite de segunda-feira, dia 13 de fevereiro. Encerrada a famosa conferência de Graça Aranha, com os aplausos de praxe, a iluminação foi reduzida para o início do concerto. Uma boa ocasião para “algum bobo”, como anotou Antonieta Borba, fazer piada. Em voz alta, “com muita falta de graça”, alguém teria dito, em tom de ironia, sentir-se “maravilhado” com o que ouvira. Não obtendo reação, no entanto, segundo a testemunha, o inoportuno “calou-se”.

Silêncio no ambiente, subiram ao palco Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos. Ele, violoncelista, era sobrinho do detratado Carlos Gomes; ela, pianista, esposa do compositor carioca. Faziam parte de um grupo de dez instrumentistas e dois cantores – a maioria do Rio – ensaiado pelo maestro para as apresentações em São Paulo. No centro das atenções de um Municipal ansioso por conhecer a música do propalado “gênio” carioca, o duo deu início à *Sonata N° 2* para violoncelo e piano, de 1916. Pela primeira vez uma plateia paulista ouvia Villa-Lobos.

E reagiu bem à primeira audição. Lucília deixou o palco aplaudida, enquanto Alfredo Gomes permaneceu para receber a violinista Paulina d'Ambrosio e o pianista Frutuoso Vianna, que fariam com ele a apresentação do *Trio N° 2*. Mais uma vez, a plateia acolheu civilizadamente o que ouviu e, a julgar pelos comentários da imprensa, gostou em especial do segundo movimento, a *Berceuse-Barcarola*.

Com o *Trio* chegou ao fim a primeira parte do festival, que foi retomado depois do intervalo com a palestra de Ronald de Carvalho sobre “A Pintura e a Escultura Moderna no Brasil”. De acordo com o *Jornal do Comércio*, o poeta e crítico passou em revista os trabalhos expostos no *hall* do teatro, “fazendo ver que nenhum deles obedecia a nenhuma escola, procurando cada artista ser pessoal”, sem preconceitos e “peias acadêmicas”. A *Folha da Noite* achou a crítica “laudatória”, mas elogiou os ataques feitos “com veemência e boa ironia” ao ensino das artes no Brasil.

Concluídas as considerações de Ronald, as luzes mais uma vez diminuíram para a música de Villa-Lobos. Ernani Braga voltou à cena para uma sequência de três solos de piano – *Valsa mística* (1917), *Rodante* (1919) e *A Fiandeira* (1921). As duas primeiras eram peças curtas, com menos de dois minutos. Já a terceira, aproximando-se dos três minutos, teria sido involuntariamente cortada pelo intérprete.

É que a *A Fiandeira* exigia o uso de um pedal contínuo, sobretudo no final, que não convencia Braga. Por isso mesmo, alguns dias antes da estreia, numa reunião na casa do maestro Luiz Chiafarelli, o pianista tocou sem seguir a indicação quanto ao pedal. Villa-Lobos, que estava presente,

teria se erguido, segundo Braga, “de olhos arregalados” e declarado no meio da sala, em alto e bom som, que aquilo não era dele.

Diante do constrangimento, Chiafarelli pediu um bis, agora com o tão polêmico pedal. Braga atendeu ao pedido e o autor teria exultado, abraçando-o satisfeito. Todos pareciam ter aprovado a versão. Menos Chiafarelli. No relato de Braga, ele o chamou num canto e aconselhou: “Use o pedal como da primeira vez; o Villa não é pianista, você é quem está com a razão”.

Quando chegou a hora de apresentar a *Fiandeira* no Municipal, o intérprete, nervoso, ficou na dúvida. Com pedal ou sem pedal? Como Villa queria ou como ele e Chiafarelli achavam melhor? E se o compositor reclamasse diante daquele público que já lhe parecia “meio zangado”? Sem saber o que fazer, Braga saiu tocando “em plena turbacão de sentidos”. O resultado foi que se perdeu no meio da peça e, de repente, sem saber como, estava na última página. Reduziu *A Fiandeira* “à quarta parte”. Não se sabe qual foi a reação de Villa, mas, a crer na história do pianista, o auditório gostou daquela peça “tão viva, tão extravagante... e tão curtinha”.<sup>3</sup>

Abreviado seu tempo em cena, Braga deixou o palco para a entrada dos instrumentistas encarregados do Octeto. Executariam *Danças características africanas: Farrapós* (1914), *Kankukus* (1915) e *Kankikis* (1916), originalmente criadas para piano. De acordo com o *Jornal do Comércio*, o próprio Villa-Lobos dirigiu o conjunto. As *Danças* mexeram com a plateia. Em suas anotações, Antonieta Borba de Moraes entusiasmou-se: “Interessantíssimas e lindas danças. Paulina d'Ambrosio toca violino admiravelmente; não temos ninguém em São Paulo que lhe aproxime. Maravilhoso! Gostei muitíssimo!”. E sobre o autor: “Este Villa-Lobos é um bicho! É mais que um lobo, é um leão!”.

### Um artista excepcional

Os diários noticiaram a boa acolhida do público à primeira audição de Villa-Lobos no Municipal e elogiaram o compositor. O *Jornal do Comércio* relatou que a *Berceuse-Barcarola* do *Trio N° 2* “foi coroada por frenéticos aplausos” e classificou as *Danças africanas* de “esplêndidas”. O *Correio Paulistano* afirmou que o número final produziu “boa impressão” e mereceu “justas palmas do auditório”. A *Folha da Noite* também disse que a *Berceuse-Barcarola* foi bem recebida e descreveu as *Danças africanas* como “curtas e encantadoras”. Não obstante parecessem “fortemente características”, essas peças, no entender do jornal, revelavam “um artista excepcional”. E, na *Gazeta*, Villa-Lobos foi tratado como um incontestável “talento de escol”, apesar do “preconceito de escola”.

Não houve registro de vaia no primeiro festival, embora o folclore em torno da Semana fosse, com o tempo, produzindo novas versões, como uma de Ernani Braga, segundo a qual Graça Aranha “foi demolindo, um após outro, os ídolos antigos”, como Bach, Beethoven e Wagner, até chegar a Carlos Gomes. Quando, enfim, fuzilou o compositor de Campinas, “foi uma vaia tremenda, formidável, uma cousa do outro mundo, um barulho de todos os infernos”.<sup>4</sup> Ocorre que em nenhum momento Graça se referiu a Carlos Gomes – e as publicações e articulistas da época nada falaram sobre essa vaia, que só aconteceria na quarta-feira. Nas lembranças de Menotti del Picchia, “a plateia comportou-se com respeitoso desapontamento por ver e ouvir o que não esperava, deixando o chefe do movimento intrigado com a passividade de seu auditório”.

Quanto ao traço “fortemente característico” das *Danças africanas*, mencionado de modo crítico pela *Folha da Noite*, a expressão diz respeito ao uso de elementos do folclore musical ou da “música brasileira” por compositores desejosos de dar uma coloração local a suas obras. A “peça característica” é uma espécie de correspondente do regionalismo literário na música. Na ausência de uma elaboração que conseguisse unir de maneira orgânica o vocabulário musical popular ao erudito europeu, o resultado parecia uma colcha de retalhos. Como explica o crítico, ensaísta e músico José Miguel Wisnik, essas obras do início do século eram “espécimes híbridos de relances de ‘música brasileira’ encravados em suítes e rapsódias”, nas quais trechos sincopados apareciam “espremidos entre trêmulos e floreios pianísticos totalmente estranhos aos motivos populares utilizados”.<sup>5</sup>

As manifestações mais críticas da imprensa na cobertura do primeiro festival da Semana dirigiram-se à exposição de arte e à conferência de Graça Aranha, considerada decepcionante por não ter defendido a escola futurista como se imaginava. “Era de esperar que uma arte que pretende ser nova recebesse do seu paladino ilustre a marca indelével e elucidativa de algum princípio também novo com que a pretensa escola se apresenta à conquista de modernos ideais”, publicou *A Gazeta*, na terça 14. Para o jornal, o mundo subjetivo apontado pelo conferencista como fonte da arte moderna seria na realidade fonte de qualquer manifestação estética – e, sendo assim, aquilo que se oferecia como novo parecia “tão velho como a Sé de Braga”.



No mais, boa parcela das reportagens e artigos queixou-se da longa duração da noite, que teria tornado enfadonha parte da audição de Villa-Lobos. Apenas a execução de suas peças teria consumido cerca de uma

hora e quinze minutos. A conferência de Graça, praticamente meia hora. Supondo-se tempo equivalente para a palestra de Ronald, teríamos, só com os três, aproximadamente duas horas e quinze minutos. Acrescentando-se as peças de Satie e Poulenc executadas por Ernani Braga, os poemas recitados, os aplausos, o sobe e desce do palco e um imaginável intervalo entre as duas partes, iríamos para mais de duas horas e meia de espetáculo numa noite de segunda-feira – sem contar o *vernissage* da mostra de arte. “Programa excessivamente longo”, observou o *Correio Paulistano*; “parte musical por demais longa”, escreveu a *Folha da Noite*. Para o *Jornal do Comércio*, a comissão organizadora precisaria atentar, nos futuros programas, “para a extrema duração dos espetáculos, em virtude da prolixidade do de ontem, que cansou demasiado o público, impedindo que apreciasse devidamente as diversas e interessantes manifestações de arte moderna em nosso país”. Em outras palavras, muitos acharam a noite comprida e chata – entre eles, quem sabe, o jovem pintor Alfredo Volpi, que estava nas galerias.<sup>6</sup>

### A consagração da vaia

Aplaudido pela plateia do Municipal, ao maestro também não faltou a necessária “consagração da vaia”. Durante as apresentações de suas peças houve manifestação de desgosto e até embates com a audiência. O mais quente deles aconteceu na execução de três peças para canto e piano, *Festim pagão*, *Solidão* e *Cascavel*, na segunda noite, a cargo de sua mulher, Lucília, e do barítono Frederico Nascimento Filho. A uma altura do número, na versão de Paulina d’Ambrosio, “um gaiato das galerias gritou: – ‘Ride, Pagliaccio’ e o Nascimento replicou: – ‘Desce para eu lhe ensinar como se canta’”.<sup>7</sup> O episódio também foi registrado pela imprensa. Para o *Correio Paulistano*, o procedimento do cantor “deixou muito a desejar”, bem como a atitude de “uma parte mínima da audiência, que nem sempre conservou a linha de respeito que devia manter em relação às famílias presentes”.

A alteração – ou o que hoje alguém poderia chamar de “barraco” – teria culminado com uma briga física depois do espetáculo, pois, segundo Paulina, no dia seguinte Nascimento “apareceu com um dos olhos arroxado, produto de sua singular lição de canto”.

A violinista também deixou comentários sobre a dor que martirizava o maestro, obrigando-o a entrar em cena com um dos pés enfaixado (ela não fala em chinelo) e “apoiado em um guarda-chuva”. Não se sabe exatamente quando o público viu pela primeira vez essa cena, se foi na noite

de estreia, com Villa no palco, ao lado de Graça Aranha, como supomos anteriormente, ou se no segundo festival, quando ele teria espetado com a ponta do tal guarda-chuva o enfezado barítono, “para que se calasse”.

E em qual dos pés estaria enfiado o folclórico chinelo? O esquerdo – a crer em Menotti del Picchia. Mas convém manter uma dose de desconfiança, pois, no mesmo artigo em que faz essa afirmação, o articulista dizia que o maestro, de casaca, estava à frente da “orquestra do Municipal” – e, como se sabe, não houve orquestra no Municipal, apenas conjuntos de câmara.<sup>8</sup>

Numa carta ao compositor Arthur Iberê de Lemos (1901-67), Villa contou que, antes de deixar o Rio rumo a São Paulo, fora atacado nos pés por uma “bruta manifestação de ácido úrico”, que o fez partir capengando. Era esse, portanto, o problema, e não uma “unha encravada”, como aparece em algumas versões.<sup>9</sup>

### O terceiro festival

No dia 17 de fevereiro, uma nota no *Correio Paulistano* anunciava o terceiro e último festival “com o concurso do distinto compositor patricio Villa-Lobos”. E informava que o valor dos ingressos fora reduzido. A “modicidade dos preços”, como dizia o jornal, era conveniente àquela altura. Depois de uma segunda-feira considerada longa em demasia – “o espetáculo estava longe do fim e o auditório já cabeceava de sono”<sup>10</sup> – e na sequência do agitado *happening* futurista da quarta-feira, pode-se imaginar que nem todos teriam ânimo para ir ao teatro, na sexta, assistir ao concerto do compositor, avaliado por alguns jornais como “prolixo”.

Em seu depoimento sobre a Semana, Anita Malfatti fez referência ao “teatro, franqueado ao público”. É certo que a mostra de arte ficava aberta à visitação, mas, para os espetáculos, as entradas, como se sabe, foram postas à venda. É possível, contudo, que a determinada altura o acesso tenha sido, ao menos em parte, liberado.

Em carta a Iberê de Lemos, Villa-Lobos fez um resumo de sua grande noite, marcada por vaias e pela prisão de um grupo de estudantes, com latas cheias de ovos podres e batatas para atirar no palco:

*Organizei um bom programa, revestido dos melhores intérpretes. Começamos pelo Terceiro Trio, que de quando em quando um espectador musicista assobiava o principal tema, paralelamente com o instrumento que o desenhava. A Lucília e a Paulina queriam parar, eu me ria e o Gomes bufava, mas foi até o fim. Nos outros números, novas manifestações de*

*desagrado, até o último número, que foi o quarteto simbólico, onde consegui uma execução perfeita, com projeção de luzes e cenários apropriados a fornecerem ambientes estranhos, de bosques místicos, sombras fantásticas, simbolizando minha obra como imaginei. Na segunda parte desse quarteto, lembra-te?, o conjunto esclarece um ambiente elevado, cheio de sensações novas. Pois bem, um gaiato qualquer, no mais profundo silêncio, canta de galo com muita perícia. Bumba...*

*Pôs abaixo toda a comoção que o auditório possuía, provocando hilaridade tal que a polícia (finalmente) interveio, prendendo os graçolas e mais duas latas grandes de manteiga cheias de ovos podres e batatas. Esses moços, ao serem interrogados, declararam que aqueles presentes estavam destinados a coroar os promotores da Semana de Arte Moderna em S. Paulo, como se fossem flores e palmas, mas que tal não fizeram porque respeitavam os intérpretes que na maioria eram paulistas. Uf!... chega. Adeus meu amigo, escreva-me com urgência, pois devo breve partir para o Rio Grande noutra tentativa de vaia.*<sup>11</sup>

A crise de Paulina, que, no relato de Villa, teve vontade de parar no meio do concerto, aconteceu na apresentação da *Sonata N° 2*. Durante a peça, executada em duo com Frutuoso Viana, uma das alças do vestido da instrumentista escorregou pelo ombro. Rapidamente ela tratou de recolá-la no lugar – quando alguém gritou: “Quem tem um alfinete aí?”. A brincadeira a fez “chorar de nervosismo” – mas foi contida pelos olhares de advertência do maestro.<sup>12</sup>

No dia seguinte, o *Correio Paulistano* noticiou o encerramento da “série de saraus da Semana de Arte Moderna”, ressaltando que o último festival fora “bem mais concorrido do que os demais” – talvez por conta dos preços reduzidos e/ou da eventual liberação da entrada. A nota dizia que o espetáculo poderia ter deixado melhor impressão, não fosse “a atitude de hostilidade assumida sem razão, valha a verdade, no começo e no fim do concerto, por uma parte diminuta da audiência”.

Sobre as obras de Villa-Lobos, teriam deixado “ótima impressão”, em especial a *Sonata N° 2* – a mesma do “Ride, Pagliaccio”. Num tipo de comentário que também se fez no julgamento das pinturas de Anita Malfatti, o jornal dizia que, “apesar de uma ou outra extravagância e de umas tantas preocupações de modernismo”, as peças executadas revelavam “um temperamento e um talento dignos de nota”.<sup>13</sup>

A nota do *Estado* dizia que as apresentações teriam impressionado o

auditório, embora fosse difícil, “numa primeira audição, apreciar todas as qualidades do compositor”. Como as obras, em virtude de seu “incontestável valor”, deveriam ser novamente apresentadas em São Paulo, ficaria para essa próxima ocasião o “justo prêmio” devido ao talento do jovem musicista.

De fato, o maestro viajou para São Paulo com a promessa de que faria, em seguida, novas apresentações na cidade – o que aconteceu, já no dia 7 de março, com um concerto sinfônico dedicado à sua música.

### Ouvidos educados

Nem todos os críticos se curvaram a Villa-Lobos, que, no Rio, vinha sendo elogiado por alguns e reprovado por outros – caso notório do veterano Oscar Guanabarro (1851-1937), que também se notabilizara na crítica de arte, exercida desde os anos 1880, ainda no Império. O polêmico niteroiense aproveitou as apresentações do maestro e de artistas cariocas na Semana para entrar em cena.

Em 22 de fevereiro, no *Jornal do Comércio*, publicou um artigo que começava com uma ironia “bairrista” endereçada a Menotti del Picchia, responsável pela publicidade da “bandeira futurista”, de 1921, para catequizar a capital federal. Guanabarro iniciava seu texto mencionando “a organização de uma embaixada de arte moderna destinada a explorar o provincianismo paulista”. Os que a integravam não teriam, segundo ele, “o menor vislumbre de autoridade artística” – embora São Paulo levasse a sério a “patacoada” e procurasse imitar os “desequilibrados que, capitaneados por Mallarmé, em Paris, criavam a escola do absurdo”. Retomando o mote da “teratologia”, o crítico afirmava que a nova arte, “que tem por base a ausência de arte”, invadia a música, a pintura e a escultura sem “nenhuma novidade, nem interesse, a não ser para a psiquiatria”.

O crítico via-se impedido de comentar os acontecimentos da Semana, pois não os presenciara, mas poderia dizer algumas palavras sobre o discurso de Menotti, no segundo festival, publicado pela imprensa. E foi o que fez, anunciando o “luto” da arte nacional pelo fato de “um dos seus mais dignos cultores”, autor de “belíssimos poemas”, ter “ensandecido” e se filiado à tal “escola do absurdo”.

Apesar de considerar inexistente no Brasil uma arte que pudesse ser chamada de “futurista”, Guanabarro dizia que Villa-Lobos, “um músico de talento ainda não cultivado”, esforçava-se para seguir por aquele caminho, apresentando ao público uma “barulhada sem pé nem cabeça”.<sup>14</sup>

Menotti respondeu com uma “Carta aberta ao sr. Oscar Guanabarro”, no *Correio Paulistano*, na qual ironizava o “velho mestre do passado” e repetia os conhecidos argumentos a favor de uma arte contrária à cópia e às convenções acadêmicas.<sup>15</sup> O crítico do Rio voltou à carga em 8 de março (a polêmica ainda se estenderia por mais tempo), num texto em que criticou a réplica do oponente e atacou, mais uma vez, a “cacofonia musical” dos modernos: “A única novidade que encontramos nesses futuristas é a ausência de forma e a carência da harmonia sensata, formando um todo tão ridículo como enfadonho e repugnante ao ouvido educado”.<sup>16</sup>

O comentário aplicava-se a Villa-Lobos, cujas obras não adotavam princípios radicais das vanguardas europeias, mas incorporavam, como observou José Miguel Wisnik, “elementos estranhos” – caso do gosto pelas “estridências e fortíssimos”, temperado pela influência de Debussy.

Como esses componentes apontavam para um “novo universo sonoro”, a reação da crítica conservadora, representada por Oscar Guanabarro, expressaria “o temor do desconhecido, pregando o cerceamento dos horizontes criadores.”<sup>18</sup>

## A MÚSICA DE VILLA-LOBOS NA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922

*Paulo de Tarso Salles*

Neste texto irei abordar algumas das peças apresentadas na Semana com o intuito de discutir aspectos centrais da produção villalobiana, como a questão da identidade nacional, do modernismo e das influências que recebeu em seus anos de formação.

A Semana de 22 ocorreu nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro em São Paulo. Villa-Lobos apresentou composições suas nos três dias da programação. Além dele, Debussy e Blanchet foram outros compositores representados no evento, em recital de Guiomar Novaes.<sup>1</sup>

dia 13	dia 15	dia 17
<p><i>Sonata n° 2</i> para violoncelo e piano (1916), Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos.</p> <p><i>Trio n° 2</i> (1916, pf, vl, vlc.) Paulina d'Ambrosio, Alfredo Gomes e Frutuoso Vianna.</p> <p>Ernani Braga, piano: <i>Valsa mística (Simples Coletânea)</i> 1918; <i>Rodante (Simples Coletânea)</i>, 1918); <i>A Fiandeira</i> (1921).</p> <p><i>Danças Africanas</i> (para octeto) 1914-6: violinos: Paulina d'Ambrosio, George Marinuzzi; viola: Orlando Frederico; violoncelos: Alfredo Gomes; baixo: Alfredo Corazza; flauta: Pedro Vieira; clarinete: Antão Soares; piano: Frutuoso Vianna.</p>	<p><i>O Ginete do Pierrozinho (Carnaval das Crianças)</i>, 1920), por Guiomar Novaes.</p> <p>Canto e piano (Frederico Nascimento Filho e Lucília Villa-Lobos): <i>Festim Pagão</i> (1919), <i>Solidão</i> (1920), <i>Cascavel</i> (1916).</p> <p><i>Quarteto de Cordas n° 3</i> (1916): violinos: Paulina d'Ambrosio, George Marinuzzi; viola: Orlando Frederico; violoncelo: Alfredo Gomes.</p>	<p><i>Trio n° 3</i> (1918, pf, vl, vlc.): Paulina d'Ambrosio, Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos.</p> <p><i>Historietas</i> (1920): <i>Lune d'Octobre</i>; <i>Voilà la Vie</i>; <i>Je Vis Sans Retard</i>, <i>Car vite s'écoule la vie</i>: Maria Emma e Lucília Villa-Lobos.</p> <p><i>Sonata n° 2</i> (1914) para violino e piano: Paulina d'Ambrosio e Frutuoso Vianna.</p> <p><i>Camponesa cantadeira (Súite Floral)</i>, 1916); <i>Num Berço Encantado (Simples Coletânea)</i>, 1918); <i>Dança Infernal</i> (1920): Ernani Braga, piano.</p> <p><i>Quarteto Simbólico (expressões da vida mundana)</i>: flauta, saxofone, celesta e harpa ou piano com vozes femininas em coro oculto (1921), com Pedro Vieira, Antão Soares, Ernani Braga e Frutuoso Vianna.</p>

Muito já se disse a respeito da influência da música francesa sobre Villa-Lobos. Ao observarmos o programa das obras apresentadas durante a Semana de Arte Moderna, em 1922, podem-se observar muitos pontos de contato, sobretudo com a música de Debussy. Essa impressão se dá especialmente nas sete obras para piano de Villa-Lobos tocadas por Ernani Braga e Guiomar Novaes: *O ginete do Pierrozinho*, *Simples Coletânea (Valsa Mística, Num berço encantado e Rodante)*, *A Fiandeira*, *Camponesa Cantadeira* e *Dança Infernal*.

Vasco Mariz<sup>2</sup> conta que Villa-Lobos foi convidado a participar da Semana por Graça Aranha e Ronald de Carvalho. Com o apoio da organização do evento, contratou os músicos e preparou a estreia de algumas peças, nenhuma delas composta especialmente para a Semana.

Outro fator considerável a respeito dessas obras pianísticas da chamada “primeira fase” de Villa-Lobos refere-se ao fato de ele não ser pianista de formação. Isso afetou significativamente a recepção dessas obras, na medida em que aspectos relativos à performance dependem, em grande parte, da tensão entre o que é proposto pelo compositor e o que é realizável pelo intérprete. Segundo Ernani Braga, pianista responsável pela apresentação de *A Fiandeira*, as marcações de pedal do compositor representaram um sério problema para a performance:

*Quando a mim, não sabia bem o que estava fazendo. Lembro-me que tinha de tocar A Fiandeira de Villa-Lobos entre muitas outras coisas. Dias antes executara essa peça, que era a mais recente do meu querido amigo, em casa do professor Luiz Chiaffarelli, para um grupo de discípulas suas e convidados. Villa-Lobos estava presente. Quando eu acabei, ele se levantou, de olhos arregalados, e declarou energicamente no meio da sala que aquilo que eu tocara não era dele. Foi um sucesso. Expliquei então aos ouvintes que o autor exigia, durante a peça, e principalmente no final, um pedal contínuo que me parecia insuportavelmente cacofônico. Chiaffarelli pediu bis para a Fiandeira, com o pedal do autor. Fiz a vontade ao velho mestre. E todos pareceram muito contentes com a cacofonia, inclusive Villa-Lobos, que me abraçou entusiasmado. Só quem não gostou foi Chiaffarelli. Tomou-me a um canto e me aconselhou: “Use o pedal como da primeira vez; o Villa não é pianista; você é quem está com a razão.” Pois bem, quando, no meio da perturbação em que eu estava pelos incidentes daquela noite fatídica, chegou o momento da Fiandeira, fiquei sem saber o que devia fazer. Com pedal ou sem pedal? Villa-Lobos ou Chiaffarelli? Seguindo o conselho do mestre acatado podia provocar um protesto do autor, e desta vez diante*

*de um público já meio zangado. Ataquei a peça litigiosa em plena turbacão de sentidos. E reduzi à quarta parte, porque me perdi no meio, e me achei, sem saber como, na última página. O auditório gostou daquela peça tão viva, tão extravagante e... tão curtiinha. Por isso aplaudiu muito, não dando tempo a Villa-Lobos de protestar. Chiaffarelli depois me felicitou por eu ter encontrado a fórmula exata de resolver o problema. Além de mestre admirável de arte pianística, era Chiaffarelli sutilíssimo na arte da ironia.*<sup>3</sup>

A opinião de Chiaffarelli representa um aspecto importante da *psique* de um jovem compositor em fase de afirmação: a necessidade de se ajustar ao padrão consensual, de demonstrar assimilação dos cânones estéticos e técnicos que integram o rol do que é considerado aceitável. Não ser pianista o deixava fragilizado diante dos “mestres da arte pianística”; portanto, a aceitação nesse meio implicaria em fazer concessões.

Muito diversa é a posição de Souza Lima com relação à escrita pianística de Villa-Lobos e particularmente em relação à *Fiandeira*.

*O fato de não ser um especialista do piano, surpreende-nos quando constatamos que sua produção pianística manifesta, desde os primeiros compassos de seus primeiros trabalhos, uma maneira tão particular de tratar o instrumento, contradizendo aquela impressão e parecendo-nos tratar-se realmente, de um pianista militante, conhecedor de todas as minúcias e segredos da técnica e, o que é ainda mais extraordinário, revelando processos novos, fórmulas diferentes de mecânica pianística, problemas rítmicos absolutamente fora dos usuais, tudo sempre a serviço de efeitos sonoros inéditos, de finalidade expressiva, testemunhando sua sensibilidade de autêntico artista.*

[...] Citação especial merece *A Fiandeira*, de 1921. Exemplo magnífico de “trouvailla” pianística. Como sugere seu título, a parte descritiva da movimentação da roca está realizada com uma fórmula pianística muito engenhosa e o murmúrio resultante realiza totalmente o efeito desejado.<sup>4</sup>

O comentário de Souza Lima, apesar de inserido em contexto francamente favorável ao compositor, um livro comemorativo e em tom de homenagem publicado pelo Museu Villa-Lobos, denota maior sintonia entre o intérprete e o compositor, na medida em que sugestões expressas pelo título da obra e determinados gestos propostos pelo compositor são compreendidos como necessidade expressiva que resultam em “efeitos sonoros inéditos”. Provavelmente, a “cacofonia” que tanto incomodou Er-

nani Braga talvez corresponda ao “murmúrio” da movimentação da roca que agradou a Souza Lima. De qualquer forma, o percurso entre essas escutas perfaz período de quarenta anos: Ernani Braga relatou um episódio de afirmação de um compositor então jovem e desconhecido; Souza Lima prestou homenagem a um compositor já consagrado e convertido em símbolo nacional. Esses recortes, portanto, não podem ser comparados sem essa contextualização.

Em fevereiro de 1922, Villa-Lobos contava com 34 anos de idade. Obviamente não se tratava de um prodígio, mas era então um jovem compositor cuja produção musical emergente dependia da aprovação de seus pares, intérpretes, maestros, críticos e incentivadores. Sua vontade de se expressar em estilo “moderno” lhe valeu o convite para participar da Semana, figurando ao lado de Debussy e Satie como representante desse novo pensamento musical, francamente calcado, como se nota, no modelo francês.

### O moderno e o nacional

Duas tendências convergem na apreciação da música villalobiana nos anos que antecedem a Semana de 22: o caráter inovador, “moderno”, dessa música e a representação de aspectos latentes da cultura brasileira, da qual Villa-Lobos seria uma espécie de porta-voz. Paulo Guérios considera que a produção musical de Villa-Lobos somente se emancipou e adquiriu contornos nacionais após sua ida a Paris.

[...] durante a década de 1910, Villa-Lobos só utilizou diretamente em uma pequena parcela de suas obras os elementos estéticos dos músicos populares com quem mantinha contato desde muito cedo, os chorões. Ser reconhecido como grande compositor erudito no Rio de Janeiro, objetivo tão caro a Villa-Lobos, seria impossível para alguém que utilizaria elementos da música popular urbana, tão depreciada na cidade nessa época.<sup>5</sup>

Assim, a ida a Paris representou a mudança de “eixo de influência” da Debussy para Stravinsky, cuja estética serviria como uma luva para atender a demanda do público francês, interessado em culturas exóticas. Desse modo, a programação apresentada na Semana de 22 por Villa-Lobos representou uma fase inicial da produção do compositor, seja no aspecto técnico (no âmbito da música debussiana), seja no campo estético (na repressão de elementos populares).

## A Fiandeira (1921)

O mote para essa peça pianística é a figuração contínua que simula o ruído “da roca”, como observou Souza Lima (ver citação acima). Villa-Lobos retomou essa ideia anos mais tarde em *As Costureiras* para coro feminino a 4 vozes (1933). Em *A Fiandeira* encontramos diversos procedimentos empregados por Villa-Lobos em obras posteriores e até mesmo um tema ao qual pode ser atribuído caráter “étnico”, como é o caso do tema que aparece à pauta inferior no c. 3 (fig. 1), semelhante à melodia de *Xangô* (1929), que Villa-Lobos harmonizou a partir de registro feito por Mário de Andrade (fig. 2).

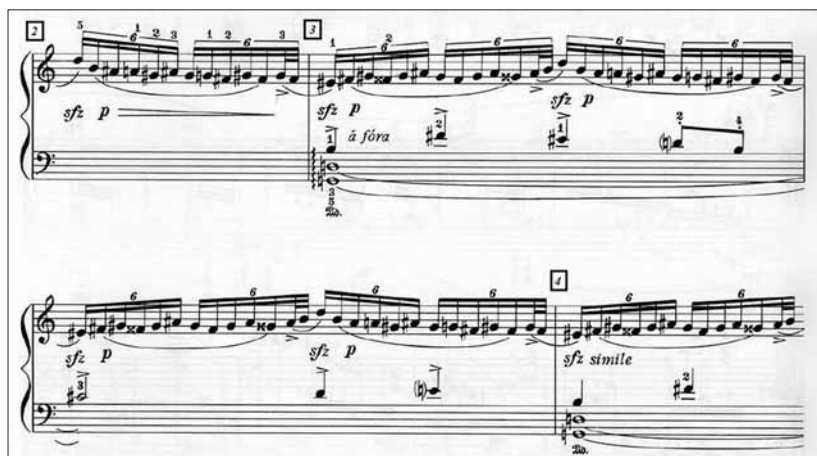


Fig. 1: início de *A Fiandeira*.

Talvez o aspecto que distingue *A Fiandeira* de outras peças pianísticas villalobianas posteriores seja a homogeneidade de sua textura. Atribui-se geralmente a influência de Stravinsky como fator determinante na mudança de estilo de Villa-Lobos em obras como *a Prole do Bebê nº 2* (1921), na qual a ideia de “recorte” passa a ser um procedimento composicional importante. Todavia, mesmo em uma obra anterior à *Fiandeira*, como na canção *Lune d'Octobre* (1920), percebe-se como o recorte se torna algo natural na interação da textura pianística e do texto.

## *Lune d'Octobre* (Historieta nº 2)

Uma das canções de Villa-Lobos apresentada na programação da Semana foi *Lune d'Octobre*, da série de *Historietas* (1920), sobre texto de Ronald de

Musical score for the beginning of 'Xangô'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Animado (120 = ♩)'. The vocal line has lyrics: 'Xan - gô! ó . . .', 'lê gon - di . lê', and 'ó lá . lá!'. The piano part is marked with 'Animado' and 'f &gt; p'. The score is in 4/4 time and includes fingerings and articulation marks.

Fig. 2: início de *Xangô*.

Carvalho. Essa canção apresenta três seções bem demarcadas pelas texturas pianísticas que envolvem o canto. A primeira delas vai do início ao compasso 10, reiterando as notas Si e Dó#.<sup>6</sup> Nos compassos 4 e 5, a alusão do poema ao “lunar” abre espaço para a inserção de um gesto que se ajusta simetricamente às repetições de Si e Dó#, parecendo representar a luminosidade sugerida (as teclas brancas talvez reforcem simbolicamente essa proposição). O campo diatônico entre as notas Fá e Dó desse palíndromo (fig. 3) se justapõe às notas Mi e Dó#, que vinham sendo reiteradas no piano e, em relação à linha do canto, apenas as notas extremas (Fá e Dó) representam acréscimo às notas Sol, Lá e Si, que vinham sendo reiteradas. A partir do c. 6 a linha do canto passa a sugerir um tetracorde de tons inteiros, com a inclusão do Dó#, o qual reforça o atrito com o Dó<sup>♮</sup> que se repete na pauta inferior do piano.

Segue-se (c. 10-15) uma transição a partir da sustentação da quinta Mi-Si na região grave do piano, a qual pode ser interpretada como inversão do ostinato inicial (Mi-Ré-Dó-Si).

Nesse ponto observamos (fig. 4) como o texto parece conduzir a imaginação do compositor: é feita referência ao “suspiro sonolento dos ban-



And.° bien rythmé

Au long de ces ca - naux Le clair de

ppp

5

lu - ne Des la-gu-nes dan - se dans l'eau dans l'eau

pallindromo

rubato

Fig. 3: início de *Lune d'Octobre*.

9 [4,6,9,11](0257) 4-23

-- près as - sou - pis Des man - do - ti - ans,

(024579) (0358)

quintas!

12 Pius animé

En sou - di - ne Meurent les lys, les lys, les lys

mf Pius animé 5-35

(02479)

15

Les lys sur mon per - ron... Les feuilles

(0257)

tritono (0167)

troussant soulevé

toujour pp

Fig. 4: *Lune d'Octobre*, c. 9-17, transição e início da segunda seção. Os retângulos indicam acordes que apresentam relações de simetria intervalar.

dolins”, expressão que provoca significativa alteração da textura pianística, a qual evoca uma serenata por meio da imitação de alguns elementos característicos das serestas brasileiras. Assim, vemos representado o acompanhamento dos violões (sugerido pela quinta Mi-Si sustentada na região grave), levando a um acorde de quintas superpostas no c. 11;<sup>7</sup> e pela figuração melódica da pauta superior do piano, entre os c. 12-15, que evoca o fraseado e a afinação característica do bandolim (afinado como o violino, Sol-Ré-Lá-Mi).

A voz chega à nota Mi grave (c. 12), tornando-se mais intimista para sublinhar a expressão “em surdina” que define a sonoridade delicada dos instrumentos de cordas dedilhadas. O poema corta para os lírios que morrem na varanda (“*Meurent les lys, les lys, les lys/ Les lys sur mon perron...*”) e isso leva à segunda seção da canção. A pauta inferior do piano salta um tritono abaixo (Mi-Si para Sib-Fá) e na pauta superior a figuração em tercinas é mantida por toda a seção (c. 16-33).

Entre os c. 27-33, o piano retoma as apojeturas sobre Dó# da seção inicial, em superposição às tercinas (fig. 5). Isso dá ao trecho a função de retransição à retomada do material inicial que encerra a canção.

As características de superfície de *Lune d'Octobre*, começando pelo texto em francês, talvez contribuam para que elementos mais sutis no plano estrutural não fiquem em evidência. As dinâmicas suaves da parte do piano encobrem parcialmente os recortes já latentes nessa canção. Vê-se também como a seletividade do material já era algo significativo na construção de sua linguagem harmônica, usando estruturas simétricas com funcionalidade análoga às cadências tradicionais para articular os pontos de inflexão formal. Há ainda referência a elementos que podem até ser considerados nacionais, como o episódio em que o texto menciona os bandolins.

### Quarteto de Cordas nº 3 (1916)

Ao *Quarteto de Cordas nº 3*, como as demais obras villalobianas apresentadas na Semana de 22, também costuma ser atribuído certo “caráter francês” decorrente de alguns elementos mais perceptíveis, como a sonoridade pentatônica de seu tema principal. Outro argumento forte nesse sentido é o uso de temas cíclicos que recorrem por todos os movimentos, sugerindo modelos como os quartetos de Franck, Debussy e Ravel. Isso contribui para minimizar o impacto “nacionalista” da obra, o qual certamente não aparece em primeiro plano. Correa do Lago comenta que:



## Considerações finais

A música de Debussy é hoje consensualmente reconhecida como um dos pontos de partida do modernismo musical. O juízo negativo atribuído ao chamado “debussismo” na Paris dos anos 1920, em torno de Cocteau e do Grupo dos Seis, foi um fenômeno localizado em torno de questões que tenderam a perder força ao longo do tempo. O próprio Milhaud admitiu ter podido apreciar melhor a importância da música de Debussy durante o período em que viveu no Rio de Janeiro, distante dos grupos anti-debussistas. A opção de Villa-Lobos por Debussy, portanto, não deve necessariamente ser associada a um “atraso” de informação, como se fosse uma relação de causa e efeito. No campo da música para piano, é importante lembrar que Stravinsky pouco produziu ao longo de sua carreira e menos ainda nos anos 1910-20, enquanto Debussy foi “a” grande referência nesse campo na primeira metade do século xx.

Por outro lado, a assimilação da técnica de recortes por Villa-Lobos, ao longo da década de 1920 e principalmente após sua viagem a Paris, não é necessariamente devida apenas à influência de Stravinsky, mas também decorre da aplicação de processos composicionais que já se evidenciavam em suas canções, como vimos em *Lune d’Octobre*, e que provavelmente se desdobrariam em suas obras posteriores mais cedo ou mais tarde.

O outro aspecto importante é a questão da identidade nacional, que, na visão de Guérios, só se manifestou plenamente em Paris, onde Villa-Lobos teria finalmente descoberto sua própria voz. Se isso é verdade, também é preciso lembrar o número relativamente grande de obras com tendências nacionalistas compostas até 1921 e, ao mesmo tempo, apreciar o quão complexas são essas apropriações. Em *O carnaval das crianças brasileiras* (1919), suíte da qual faz parte *O ginete do Pierrozinho* (apresentada por Guiomar Novaes durante a Semana), a temática de uma festa, embora tipicamente brasileira, se apropriou de personagens da *Commedia dell’Arte*, como a Colombina e o Pierrô. Àquela época, quase dez anos antes da fundação da primeira escola de samba, é difícil afirmar se o registro de Villa-Lobos era expressão mais ou menos fiel dos bailes cariocas, mera referência a obras de Debussy ou manifestação nascente do espírito “antropofágico” de nossa cultura musical.

## DA PARTICIPAÇÃO: VILLA-LOBOS, A SEMANA DE ARTE MODERNA E A CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO

Paulo Guérios

Desejo começar este texto evocando o trabalho que o historiador italiano Giovanni Levi desenvolveu acerca das relações entre escalas diferentes de análise para os eventos. Um método de fazer uma pesquisa pode partir do estudo das interações locais, ou face a face, resultando em leituras acerca do mundo a que aqui nos referiremos como “micro”. Outro método pode querer enxergar os grandes movimentos da História, buscando compreender fluxos culturais que têm impactos na vida das nações e nas relações entre elas – leituras aqui referidas como “macro”. De fato, há pesquisadores especialistas em leituras macro. Em geral, eles são criticados pelo grau de abstração e generalidade que é necessário para dar conta dos problemas que constroem. Outros se especializam em leituras micro, que enfocam as interações concretas que ocorrem entre os atores sociais, e que podem ser criticados justamente por não permitirem atingir conclusões que escapem ao seu campo restrito de pesquisa, que possam ser aplicadas a outros contextos sociais.

Em seu trabalho, Giovanni Levi segue uma metodologia em que ambas as escalas de análise operam simultaneamente: suas pesquisas demonstram que é possível estabelecer relações entre as interações sociais concretas – acontecimentos dentro do campo de visão dos atores nelas envolvidos – e os grandes fluxos históricos. Para tanto, Levi colocou o foco de suas pesquisas sobre a análise das interações sociais. Ao acompanhar destinos particulares, um estudioso evita desconsiderar os comportamentos e a experiência vivida dos atores sociais, e consegue perceber a trama das relações em que eles estão inscritos. Ao mesmo tempo, como demonstra Levi, estas experiências locais são capazes de fornecer um panorama mais nuançado que nos permite aumentar o alcance da compreensão de desenvolvimentos históricos mais amplos. Ao estudar a trajetória de vários moradores de uma aldeia no Piemonte do século xvi, por exemplo, Levi pôde perceber como eles trabalharam para “compor os interesses locais (e em primeiro lugar os seus próprios) com as exigências do poder cen-

tral, com suas práticas, suas instituições, seu pessoal”.<sup>1</sup> Ao mesmo tempo, o foco nas interações concretas permitiu-lhe perceber que, nesta região em que a precocidade e a frequência das transações de terra pareciam indicar uma prematura presença do capitalismo, o preço da terra variava, de fato, segundo o relacionamento de parentesco entre as partes contratuais.<sup>2</sup> A alteração da escala de análise – o jogo entre as leituras micro e macro daquele momento histórico – possibilitou que Levi enxergasse de modo mais complexo fenômenos que, descritos inicialmente a partir da observação na escala macrossocial, permitiriam apenas lançar hipóteses generalistas e indicar movimentos falsamente homogêneos.

O principal ganho da proposta de análise de Giovanni Levi é assim a recusa de pensar as questões de pesquisa a partir de estratégias simplificadoras. Sua metodologia exige que o pesquisador desloque sua atenção para as negociações concretas, as interações cotidianas, a circulação de ideias e valores, a apropriação e o emprego dos valores sociais percebidos pelos atores em seu cotidiano. A partir deste trabalho minucioso e exigente é que uma pesquisa permite vislumbrar como cada ator histórico participa, de maneira próxima ou distante, de processos – e portanto se inscreve em contextos – de dimensões e de níveis variáveis, do mais local ao mais global. Não existe, portanto, hiato e menos ainda oposição entre história local e história global. O que a experiência de um indivíduo, de um grupo, de um espaço permite perceber é uma modulação particular da história global.<sup>3</sup>

Em meu estudo acerca da trajetória de Heitor Villa-Lobos,<sup>4</sup> esforcei-me, do mesmo modo, em acompanhar as interações concretas que ele estabeleceu com os atores sociais que estavam a seu redor a cada momento. Villa-Lobos tinha uma percepção aguda, não compartilhada por muitos de seus pares, acerca das diferentes demandas que lhe faziam em diferentes ambientes sociais. Sua trajetória demonstra que ele aliava sua grande capacidade criativa a uma leitura atenta de como cada vertente estética era valorizada, de como cada obra poderia ser lida e inserida em determinados debates ou ligada a determinadas afiliações nos diferentes campos musicais aos quais ele se ligava a cada momento. Seu esforço era sempre por superar essas divisões e impor-se sobre elas, como se pudesse desconsiderá-las e suplantá-las – enquanto, ao mesmo tempo, dirigia-se por elas em seus diferentes projetos criativos. Ao mesmo tempo, Villa-Lobos participava de movimentos e fluxos culturais amplos, sendo um dos inúmeros atores que, por meio de seus atos, ajudava a situar um Brasil-nação emergente frente aos desenvolvimentos dos países tidos como metropolitanos.

É necessário destacar, contudo, uma questão fundamental quando a pesquisa refere-se às ações de um sujeito como um compositor erudito: a atribuição de uma intencionalidade consciente na produção de uma obra artística é uma decisão delicada, que exige uma grande atenção à especificidade da época e da obra do autor em questão. Norbert Elias, por exemplo, pôde demonstrar como Mozart tinha a capacidade de “sonhar em estruturas musicais”: com isso, ele queria dizer que a inventividade da obra mozartiana desdobrava-se sobre estruturas musicais que o compositor tinha internalizado desde sua infância.<sup>5</sup> A estética das obras de Mozart é a estética da música de corte europeia de sua época, que emprestava um forte enquadramento formal a partir do qual ele criava e articulava determinados sons. Em Mozart, assim, a relação entre intencionalidade e forma musical não parece ser problemática, porque suas composições seguiam um pensamento musical livre, que se expressava desde sua concepção a partir de estruturas pré-existentes. Já Beethoven não estava preso às regras da música de corte, e de fato ele foi um dos grandes operadores da mudança da concepção de um músico-artesão da corte para um músico-artista romântico. Mesmo assim suas composições são completamente estruturadas, arquitetadas sobre formas musicais. O poder criativo de Beethoven refletia-se em conteúdos musicais inovadores, mas ao mesmo tempo em desenvolvimentos lógicos que podem ser traçados claramente a partir de uma análise formal de suas obras. Em Beethoven, assim, há uma intencionalidade clara, que qualquer análise formal mais cuidadosa é capaz de deslindar.

Já Villa-Lobos é um compositor de outra época. Ele viveu um momento histórico herdeiro do romantismo, em que as estéticas musicais já eram múltiplas e em que o artista poderia retrabalhar a própria linguagem musical, colocando-a a serviço de suas necessidades expressivas. É esta liberdade do compositor pós-romântico que torna a análise formal e estética uma tarefa tão delicada, visto que ela resulta em uma distância maior entre a intenção inicial do compositor e o lugar que sua composição final atinge. Pode ser assim arriscado interpretar cada pequeno trecho musical como resultado de uma atitude deliberada destes compositores. A análise estética, seja formal ou harmônica, tem que considerar esta especificidade: o fato de que a possibilidade de uma maior liberdade criativa por parte do compositor pode levar suas obras a estarem menos organicamente ligadas a suas intenções formais ou harmônicas. A cautela com esses excessos interpretativos do analista pode evitar alguns problemas recorrentes nas análises musicais: a escolha *ad hoc* de certos trechos das composições para

demonstrar determinadas teses, enquanto trechos adjacentes podem indicar leituras conflitantes ou opostas; as especulações sobre experiências e diálogos entre compositores que podem ter ocorrido apenas na imaginação do pesquisador; a operação com uma ideia implícita de *Zeitgeist* segundo a qual qualquer compositor, simplesmente por viver em determinada época, deve necessariamente ter o interesse em operar com determinadas sonoridades – geralmente aquelas que atendem às necessidades do analista que recorta suas obras em busca de comprovação para suas teses. Trata-se aqui de aplicar à análise musical as mesmas regras de que os historiadores lançam mão para analisar documentos e arquivos.

Tudo isso não quer dizer, evidentemente, que a intenção formal ou harmônica inexistia em composições pós-românticas, o que seria um disparate, mas sim que o analista deve ser muito cauteloso ao atribuir determinada intenção a compositores nossos contemporâneos. Cabe também refletir se ele não recai assim em uma aparente *doxa* do paradigma analítico formal, segundo a qual um compositor tem que ser capaz de elaborar discursos musicais que sigam certas propostas formais ou harmônicas para ser “completo” ou “respeitável”.

Dito isso, façamos um breve levantamento das obras que Villa-Lobos apresentou na Semana de Arte Moderna. José Miguel Wisnik debruçou-se sobre o assunto mais detidamente em seu livro *O coro dos contrários*. De modo algo similar ao que foi dito acima, Wisnik também considera que “o problema do significado na música fica, neste caso, no campo oscilante que está entre as intenções e os meios”, e assim as características das obras seriam em parte tributárias de “impulsos expressivos de uma personalidade diferenciada”.<sup>6</sup> De modo geral, no entanto, nas obras apresentadas na Semana, “o domínio dentro do qual se move a linguagem utilizada” possui “marcadas conotações do estilo francês contemporâneo de Debussy”:<sup>7</sup> se nas *Danças Africanas* “o léxico recorre a um repertório folclórico, extraindo dele uma rítmica sincopada, sua gramática recorre ao estado de suspensão tonal do impressionismo francês”;<sup>8</sup> nas *Historietas*, “em todos os casos, o uso das dissonâncias não deriva de um sistema atonal ou politonal, mas da busca local de um efeito atritivo, colorístico” próprio à estética debussyista; nas peças de câmara, os aspectos formais são derivados da proposta cíclica de D’Indy, mas ao mesmo tempo “a suspensão do encadeamento harmônico [...] de caráter modal” igualmente “foi frequentemente usado por Debussy”.<sup>9</sup>

Deste modo, dentro dos limites impostos pela estética da música moderna à intencionalidade do compositor, podemos afirmar que Villa-Lobos

buscava sim, ao selecionar estas obras para a Semana, transmitir uma mensagem: de que era capaz de compor segundo uma estética, afinal, “moderna”. E esse moderno era um moderno específico, construído sobre a proposta de Debussy, compositor responsável por uma primeira grande ruptura com a estética romântica que atingira seu limite na obra de Richard Wagner. Assim como ocorre nas várias obras que enfoco em meu livro, as composições apresentadas por Villa-Lobos na Semana são internamente complexas e variadas, mas o predomínio da intenção estética debussyista nestas obras específicas é clara para o analista. Enquanto cientista social, para mim é essencial tomar este dado como um indicativo de uma intencionalidade: o analista não deve desconsiderar o significado de tal opção para compreender a recepção que Villa-Lobos esperava que as obras encontrassem ao apresentá-las a seus pares.

Mas a significação estética da Semana foi compreendida, nas leituras analíticas posteriores, de um modo bastante diverso daquele esperado por Villa-Lobos. Esta diferença é usual, pois as leituras feitas no calor dos acontecimentos costumam ser diversas daquelas que surgem apenas com a distância do tempo. Como bem destaca José Miguel Wisnik, havia uma dissonância entre as falas e os manifestos apresentados por conferencistas e a substância artística apresentada pelos poetas, artistas plásticos e por Villa-Lobos, o compositor convidado para o evento. Wisnik comenta como as obras literárias declamadas “pagavam em parte seu tributo à tradição [...], intersectando muitas vezes com o parnasianismo, e mesmo com o simbolismo”, como as artes plásticas apresentavam “tendência pós-impressionista” ou apenas visavam a “um cubismo apreciado, se bem que não digerido e inautêntico”. Ou como Graça Aranha exaltava a música de Stravinsky e criticava Debussy, enquanto as obras apresentadas por Villa-Lobos, como vimos, foram construídas sob a inspiração das propostas estéticas do compositor francês.<sup>10</sup> No ano seguinte, ao ir à França, Villa-Lobos ainda apresentaria a artistas de vanguarda franceses – como tentei demonstrar em um artigo que escrevi<sup>11</sup> – obras de caráter debussyista. No mundo da Arte Moderna, contudo (como em vários ambientes sociais), alguém sempre pode ser o “moderno” do outro, e quem está no passado, enfim, ficou no passado. Como afirma Pierre Bourdieu, trata-se aqui do “combate entre aqueles que marcaram época e que lutam para durar, e aqueles que não podem marcar época por sua vez sem remeter ao passado aqueles que têm interesse em parar o tempo, em eternizar o estado presente”.<sup>12</sup> A modernidade de Villa-Lobos e a modernidade da própria Semana de Arte Moderna não eram suficientemente modernas

para os interlocutores europeus, que viam mais modernidade no uso da música popular carioca do que no emprego das escalas de tons inteiros de Debussy.

Creio ser útil retomar agora a questão que desenvolvi no início acerca das compreensões micro e macro dos eventos sociais – algo a que os cientistas sociais franceses se referem como o “jogo de escalas”. O esforço de Heitor Villa-Lobos em produzir, ao longo da década de 1910, uma obra “moderna” encontrou uma afinidade eletiva com a busca dos artistas paulistanos que tentavam o mesmo em outros campos artísticos. A maneira menos rendosa de compreender esta afinidade seria atribuí-la a uma inevitabilidade de os artistas brasileiros, independente de estabelecerem ou não interações concretas, seguirem o caminho modernista a partir da década de 1920 – algo que leituras canônicas da História da Arte no Brasil parecem às vezes querer afirmar. Talvez seja mais interessante suplantando esse tipo de raciocínio tentando vislumbrar os sentidos em que a trajetória de Villa-Lobos e dos artistas ligados ao movimento modernista paulista informam-nos ao mesmo tempo das experiências individuais de cada ator social e dos movimentos de maior alcance, que ocorriam na época, em prol da construção de um Estado-nação brasileiro capaz de fazer frente às outras nações “civilizadas”.

Um tal projeto poderia com certeza se beneficiar de uma leitura comparativa entre as obras de diferentes intelectuais brasileiros que, a partir dos anos 20, esforçaram-se, em diferentes campos, por construir uma nação que se afastasse dos vícios que enxergavam no Brasil da República Velha. Era uma geração que, como afirma Lúcia Lippi Oliveira, “além de estar preocupada em ordenar o mundo no plano das ideias, quer[ia] agir sobre a prática política”.<sup>13</sup> Em todos os campos, os intelectuais buscavam “superar o estado de completo desconhecimento da terra e do povo”<sup>14</sup> e adquirir competências para intervir em uma realidade social que sentiam que deveria ser alterada. Os projetos de edificação da nação brasileira ocorreram assim não apenas em projetos artísticos que tentavam, a seu modo, constituir uma cultura “autenticamente” brasileira – mesmo se calcada sobre um modelo universalista da Arte Ocidental –, mas também em outros campos. Na área da Saúde, por exemplo, os sanitaristas buscavam o progresso pelo saneamento, cruzando o país no combate a epidemias tidas como reflexos do seu atraso. No campo da Educação, uma reestruturação que veio a se revelar calcada em um projeto centralizador e racional-cientificista de administração gerou reformas que unificaram o ensino no Brasil. Em todos estes casos, trajetórias individuais partici-

pavam de um movimento de grande alcance que gerou o país em que vivemos atualmente – e, como afirma Helena Bomeny, “lembrar os atores destes processos [...] nas duas primeiras décadas deste século é, em certo sentido, resgatar traços importantes que marcaram nossas instituições [...] e, especialmente, é perceber os matizes em torno dos quais se orientaram as distintas propostas de se pensar a nação”.<sup>14</sup>

Os desenvolvimentos posteriores que, nas Ciências Sociais por exemplo, permitiram a valorização de elementos nacionais a partir de uma leitura culturalista e não civilizatória, buscando colocar em destaque os elementos peculiares à formação social brasileira, constituíram uma resposta a estes primeiros esforços, configurando certas estratégias de pensar o Brasil. As propostas de Villa-Lobos e dos modernistas paulistas na Semana de Arte Moderna também criaram fundamentos para as ações posteriores no campo de uma dada concepção cultural acerca do Brasil. Esse jogo de representações – que nos próximos anos será reiteradamente reafirmado na abertura de grandes eventos esportivos internacionais que serão sediados em nosso país – desempenha um papel fundamental na constituição de um determinado imaginário sobre o Brasil, situando-nos frente às outras nações de um modo peculiar e construindo para nosso país um nicho determinado em termos de suas perspectivas de inserção em uma dinâmica global. A significação das ações concretas, que aqui abordamos, continua assim sua história de mutações, permanecendo indelevelmente ligada às dinâmicas que se tornam visíveis quando o analista altera seu foco de análise para a escala macro.

## MÚSICA DE TRADIÇÃO ORAL NA EDUCAÇÃO MUSICAL

Ermelinda A. Paz

É sabido que o exercício da arte amplia a capacidade de o homem observar, sentir, analisar, selecionar, associar e criar. O homem, hoje, e sua relação com o mundo, o sentido do contemporâneo, do que está acessível, são preocupações que devem estar presentes em todo trabalho educativo.

O discurso dos educadores musicais contemporâneos enfatiza que a escola e a comunidade precisam caminhar juntas nesse processo. Nosso material de trabalho deve ser escolhido dentro do nosso meio. Maura Penna, em *Reavaliações e Buscas em Musicalização*, defende que é importante trabalhar o material folclórico, mas é importante também trabalhar a tevê. Ela afirma que:

*É preciso, antes de tudo, atuar sobre a vivência real do aluno, dando condições para a sua compreensão e crítica, e, mais ainda, para a sua ampliação. [...] Em suma, é preciso encarar o material folclórico como vivo, possibilitando a compreensão das manifestações da cultura popular em sua complexidade – e não como um substituto dessa compreensão. Dessa forma, a musicalização terá melhores condições de cumprir seu papel de promover a inserção crítica e participativa do indivíduo em seu ambiente cultural<sup>1</sup>.*

Percebemos que se torna necessário e estimulante analisar o fenômeno do hoje e suas implicações no comportamento e no clima mental de nossa sociedade. Todo homem possui um potencial criativo, e no seu cotidiano a criação está sempre presente, variando apenas em intensidade, em decorrência da própria vivência e experiência.

Os objetivos da educação musical têm sofrido modificações ao longo dos tempos em função das necessidades e da orientação político-social vigente, bem como em decorrência das discussões nos mais diferentes fóruns, que geraram um quantitativo representativo de contribuições como produto de pesquisas. Outrora era formar apenas as futuras plateias, depois se passou a preconizar o ensino de determinadas técnicas e, atualmente, ela visa ao homem, valorizando formas de ser que lhe são inatas.

Ela deixou de ser uma educação puramente estética para transformar-se numa educação para o gozo de uma vida plena. A educação pela arte visa basicamente ao homem, e não à arte.

Dentro dessa nova visão, podemos estabelecer algumas metas como diretrizes básicas:

- *promover a inserção social do aluno;*
- *favorecer o seu crescimento como ser humano;*
- *estimular a criatividade;*
- *estimular a prática da reflexão;*
- *ampliar os seus horizontes culturais; e, sobretudo,*
- *estimular a percepção e o conhecimento do seu mundo, de sua cultura.*

Dentre as diferentes linguagens artísticas, a música é uma das opções que pode funcionar como ativadora desse processo, e que tem como uma grande aliada a música de tradição oral. O folclore é um material da maior importância, não só por sua beleza e sabedoria, mas pelo que representa de traços fundamentais da continuidade tradicional das nações. Apesar de nascer, viver e se afirmar nos meios rudimentares, está longe de se confinar nesses limites. A cultura não pode se fazer de cima para baixo, do centro urbano para o campo, dos extratos superiores para os inferiores, mas sim num movimento circular, em que a tradição e a cultura dita erudita recebem e permutam contribuições; elas se realimentam numa espécie de *feedback*.

Não se trata aqui de ensinar folclore às crianças ou jovens, mas sim de aproveitá-lo como material didático para o ensino, onde surgir oportunidade e onde for possível facilitar a compreensão.

A importância do folclore como material expressivo e dinâmico na Educação Musical – seu principal objetivo está em ligar o homem ao povo, como meio de melhor conhecê-lo – tem sido preconizada a partir do século xx por todos aqueles que se ocuparam ou ainda se ocupam do encaminhamento e formação do ser humano através da música. Relembraremos algumas colocações feitas a esse respeito por educadores musicais e compositores desde o limiar do século xx aos nossos dias.

Consideraremos, em primeiro lugar, os referenciais da primeira metade do século xx, no tocante à presença dos gêneros musicais nas diferentes propostas metodológicas estrangeiras e de inventiva nacional.

O compositor e pedagogo suíço Jaques Dalcroze (1865-1950) foi o primeiro a lançar as sementes de um ensino musical ativo-intuitivo. Em seu método, ele dá ênfase à música improvisada pelo professor em de-

corrência da necessidade de cada momento do ensino, evitando, desse modo, a automatização de movimentos. O repertório erudito universal juntamente com o cancionário folclórico ocupam lugar de destaque em sua proposta, e, para sua utilização, faz-se necessário apenas que haja clareza e um ritmo preciso e fluente que favoreça a criação de movimentos.

Já na proposta metodológica do compositor e pedagogo alemão Carl Orff (1895-1982), o resgate das raízes folclóricas preenche todo o espaço referente à prática musical. Todo o trabalho tem como base as raízes do folclore, desde os ritmos e melodias mais simples e singelos até o contato com modos de estruturação totalmente diversos da estereotipada música tradicional. O folclore é utilizado amplamente, direta ou indiretamente – uso substancial e essencial.

O violinista e educador musical japonês Shinichi Suzuki (1898-1998) adota o repertório erudito tradicional, que, a seu ver, apresenta padrões claros e definidos e, portanto, mais adequados à iniciação instrumental. Entretanto, utiliza também repertório folclórico largamente conhecido que possa ser executado por grande número de crianças. Como Orff, compõe outras músicas, com objetivo didático.

O músico-inventor e educador musical francês Maurice Martenot (1898-1980) e o educador musical belga Edgar Willems (1890-1978), guardando as diferenças de ordem metodológica existentes entre eles, utilizaram o mesmo caminho no que diz respeito ao repertório. Ambos partem de material didático por eles criado para atingir um determinado fim. Segue-se a isso a utilização do folclore universal, seguido de música erudita tradicional.

Willems insiste bastante sobre a importância dos cantos na educação musical e considera os mesmos como um ponto de partida, e assim nos diz:

*O canto desempenha o papel mais importante na educação musical dos principiantes; agrupa de maneira sintética – ao redor da melodia – o ritmo e a harmonia – é o melhor meio para desenvolver a audição interior, chave de toda verdadeira musicalidade. É necessário que todas as crianças aprendam as canções populares nascidas do gênio de sua raça; canções onde a beleza e o gosto musical devem antepor-se às preocupações pedagógicas. O educador se encarregará mais tarde de fazer uma seleção atinada e de insistir especialmente nas canções populares interessantes desde o ponto de vista do ritmo, dos intervalos, dos acordes ou dos modos<sup>2</sup>*

O compositor e educador húngaro Zoltán Kodály (1882-1967) foi o responsável pela musicalização em massa de seu povo. O trabalho que ele planejou e elaborou contou com uma equipe de colaboradores entusiasmados como Béla Bartók, e desse trabalho participaram alunos de ambos. É sabido que o povo húngaro é um povo musical por excelência, porém a magnífica contribuição de Kodály veio acrescentar, somar a essa herança musical. A beleza e a qualidade dos materiais musicais utilizados, em que o folclore ocupa lugar de grande destaque, fizeram do sistema Kodály um dos mais utilizados no mundo. Aqui também, como em Orff, o folclore inspira novas produções musicais.

A pedagoga argentina Violeta Hemsy Gainza (1930- ) tem sido muito enfática na importância do folclore como veículo de uma cultura, e transcrevo um trecho do seu livro *Fundamentos, Materiales y Técnicas de la Educación Musical*.

*Partindo da premissa de que a Educação Musical da criança deve basear-se na tomada de consciência dos componentes musicais que estão auditivamente ao seu redor, se deduz naturalmente a importância do folclore musical como ponto de partida para o ensino. [...] O educador e o artista devem, por definição, restituir ao povo seus valores autênticos. O folclore é a música que conseguiu viajar através do tempo, mantendo intacta a maioria de suas características essenciais, colocando-se junto às expressões musicais populares da atualidade. Oferece, por isso, suficientes garantias de força e de pureza como para constituir-se no primeiro alimento musical da criança. O folclore infantil é fácil de captar, claro e sem rebuscamentos. [...] Move elementos primitivos básicos, sobretudo em relação ao corporal e afetivo. [...] Do ponto de vista musical, se desenvolve sobre elementos claramente delimitados que constituem seu sistema melódico, harmônico ou rítmico. Por sua simplicidade, resulta num veículo apto para a expressão de sentimentos e ideias elementares concretas. [...] O folclore musical constitui um tipo de alimento auditivo espiritual completo e denso, porém ao mesmo tempo inócuo, como o leite materno, capaz de preparar o ouvido e toda sensibilidade para futuras aquisições e para uma etapa de amadurecimento. [...] Do mesmo modo que o leite materno, a presença de materiais folclóricos musicais na educação atenuará o efeito contraproducente de outros materiais mais pobres e inadequados. [...] A escola e o professor são os encarregados de conservar e difundir o patrimônio cultural do povo. [...] Deveriam inculcar também em seus alunos, o culto pelos valores estéticos permanentes.<sup>3</sup>*



A professora Gainza, no trabalho anteriormente citado, termina com um pensamento que reflete toda a importância por ela atribuída ao folclore:

*O folclore tem unidade, não confunde; tem qualidade, não intoxica; tem força, educa; tem autenticidade, une; tem filosofia, ensina. Cada povo deveria contribuir, através de seu próprio cancioneiro, para alargar o patrimônio musical da humanidade, cujo fim último é dar-se, repartir-se, difundir-se, confundir-se.*

No Brasil, Villa-Lobos (1887-1959) plantou a semente da importância do folclore para a Educação Musical. Ele utilizou amplamente as raízes mais genuínas de nossa raça e deixou-nos um legado de canções por ele anotadas quando de suas viagens pelo interior do Brasil. Algumas delas podem ainda ser encontradas imortalizadas em sua extensa obra, no *Guia Prático* – reeditado em 2009 – e em outros livros de sua autoria como os *Solfejos* e o *Canto Orfeônico*. Utilizou-se profusamente de temática folclórica e popular em suas obras didáticas e universais. A importância que Villa-Lobos dava às manifestações folclóricas pode ser percebida no seguinte trecho:

*Hoje não é mais possível fazer abstrações do material fornecido pelo folclore musical para as questões educacionais da infância. Pois é perfeitamente intuitivo que a consciência musical da criança não deve ser formada tão somente pelo estudo dos mestres clássicos estrangeiros, mas, simultaneamente, pela compreensão racional e quase intuitiva das melodias e dos ritmos fornecidos pelo próprio folclore nacional, o que facilmente se compreende pela analogia que existe entre a mentalidade ingênua, espontânea e primária do povo e a mentalidade infantil, igualmente ingênua e primitiva. [...] O folclore é hoje considerado como uma disciplina fundamental para a educação da infância e para a cultura de um povo, porque nenhuma outra arte exerce sobre as camadas populares uma influência tão poderosa quanto a música, como também, nenhuma outra arte extrai do povo maior soma de elementos de que necessita como matéria prima. Acresce a circunstância de que algumas de nossas canções folclóricas apresentam o aspecto de uma beleza tão pura e características de brasilidade tão acentuadas que nos fazem admirar, sem restrição, o talento simples que as criou.<sup>4</sup>*

Também tivemos em Gazzi de Sá (1901-1981), Antonio de Sá Pereira (1888-1966), Liddy Chiafarelli Mignone (1891-1962), Anita Guarnieri

(19-), Cacilda Borges Barbosa (1914-2010) e Esther Scliar (1926-1978) grandes adeptos e entusiastas do folclore, e isso pode ser constatado em um breve estudo de suas metodologias. Dentro dessa linha, vimos surgir na década de 1980 um importante trabalho – *Educação Musical através do teclado* – da professora Maria de Lourdes Junqueira Gonçalves (1924), sobre iniciação musical através do piano, na qual o folclore brasileiro ocupa também lugar de destaque.

Após os anos 1960 do século xx, inicia-se outra fase, que se caracterizou pela manipulação de novas estruturas sonoras, ou seja, os sons da atualidade, o ruído incorporado a toda uma dinâmica de criação, análise e reflexão, baseada unicamente na experimentação, livre de padrões externos. Essa nova linguagem musical teve como ponto de partida a música contemporânea, ou seja, o universo da música do nosso tempo. Ela parte do hoje. Todavia, isso não significa a rejeição de outros gêneros; esses sobrevivem sem nenhuma hierarquia de um sobre o outro. Não se repelem as melodias conhecidas, como as músicas oriundas da tradição oral, ou qualquer outro tipo específico. Todo fazer musical tem seu espaço. Quaisquer que sejam as diferenças existentes na concepção e na aplicação dessas metodologias, todas elas têm em comum certo número de princípios, que constituem a base de uma prática pedagógico-musical renovada. A tônica que sempre está presente é a da vivência do sentir os elementos que integram a linguagem musical, antes de qualquer intelectualização.

Percebe-se nitidamente a presença da música de tradição oral em todas as metodologias; em algumas, ele é o principal foco do trabalho e, em outras, um enriquecimento; porém, é o único gênero musical que está sempre presente.

O canto popular adquiriu importância histórica no início do século xx. Foi tal o valor que os músicos deram aos cantos de seu país, que chegaram a estabelecer as bases de um nacionalismo musical, e alguns dos mais importantes compositores se inspiraram em cantos e danças do folclore de seu país, dentre eles destacamos Chopin, Liszt, Glinka, Balakirev, Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakof, Smetana, Dvorák, Kodály, Bartók, Albéniz, Granados, Falla, Turina, Grieg, Sibelius, Vaughan Williams, Brahms e Villa-Lobos, para citar apenas alguns.

Há alguns anos, foram introduzidas canções populares nos solfejos e nos métodos instrumentais para iniciantes, que sempre substituem com vantagem os exercícios de entonação ou de técnica, com frequência didáticos, porém desprovidos de musicalidade. Um excelente exemplo dessa prática é o trabalho das pedagogas argentinas Emma Garmendia e Marta

I. Varela intitulado *Educación Audioperceptiva: Bases intuitivas en el proceso de formación musical* – livro do professor e oito volumes de material de estudo –, editado pela Ricordi Argentina, com inserção de músicas folclóricas oriundas de todo o mundo.

Trazendo essa discussão para o universo musical brasileiro, veremos que as genuínas melodias oriundas da tradição oral não conhecem somente melodias no modo maior e no menor, assim como nos compassos simples. Em muitos cantos infantis, encontramos melodias bitônicas e tritônicas. A música modal está totalmente enraizada no nosso cancionário, especialmente no do Nordeste, e os compassos alternados estão presentes na música autenticamente popular em todo o Brasil. Nosso folclore é tão rico e variado que nos permite atender a quase todo um programa de disciplina de Percepção Musical, podendo ainda fornecer materiais extremamente ricos sob a forma de canções para aplicação em disciplinas outras como arranjo, análise, composição e harmonia, para citar apenas algumas.

Percebemos ao longo de nossa prática docente na cidade do Rio de Janeiro (no Instituto Villa-Lobos da UNIRIO [antigo Conservatório Nacional de Canto orfeônico] e na Escola de Música da UFRJ) que o aluno não trazia mais para a sala de aula a rica herança musical advinda de seus antepassados. O cancionário mais básico e que fazia parte da bagagem musical, produto da nossa infância, era totalmente ou quase totalmente ignorado pelos nossos alunos. A música de tradição oral estava se perdendo! Creemos que eles pararam de brincar! Os trabalhos de Emma Garmendia e de Villa-Lobos serviram, então, como principal motivação e fio condutor de nossa pesquisa.

Visando a suprir essa lacuna, tomamos a nós a tarefa de desenvolver um projeto de pesquisa que, em sua fase inicial (1983-1985), se deu com bolsa de auxílio à pesquisa do CNPQ – que objetivava inserir o folclore no universo da disciplina Percepção Musical, com o intuito de fazer reviver nossas mais genuínas expressões e colocá-las como veículo de um trabalho musical. Tratava-se de uma pesquisa desenvolvida institucionalmente no Instituto Villa-Lobos da UNIRIO tendo como objetivo a elaboração de uma coletânea de canções, com o objetivo maior de resgatar nossas raízes, disponibilizando-a para uso de alunos e professores, através da veiculação de seu produto sob a forma de uma publicação didática que contivesse todo o cancionário compilado, analisado e distribuído pelos conteúdos da disciplina. Tal objetivo foi alcançado através da publicação *500 Canções Brasileiras* no ano de 1989, a qual foi reeditada em 2010 pela MusiMed. As

canções de diferentes regiões do país foram agrupadas por conteúdos e não por ordem de dificuldade, sendo possível localizá-las através de um dos quatro índices que o trabalho comporta: conteúdo programático, por particularidades as mais diversas, pelos nomes das músicas e, ainda, pelas regiões do Brasil. Quanto aos procedimentos por nós utilizados para coleta, análise e registro das canções, esclarecemos que a estrutura rítmica e melódica das mesmas permaneceu inalterada. As modificações detectadas no decorrer do trabalho dizem respeito única e exclusivamente à mudança de tonalidade, denominador do compasso e, ainda, com relação à grafia na partitura.

O professor e pesquisador Hélio Sena, na apresentação do citado trabalho, enfatiza que:

*Não se trata de ensinar folclore, mas de usá-lo onde se fizer oportuno, para que sua riqueza seja destilada na sensibilidade das novas gerações, nutrindo-as e energizando-as. Na atual situação, esta produção didática, realizada com quanto esmero sobre as raízes mais profundas da música brasileira, é um ato político de afirmação da soberania cultural de nossa gente.*

Queremos terminar com uma citação do professor Ricardo Tacuchian que sintetiza muito bem todo nosso pensamento.

*O Brasil é um país pobre. [...] Se não possuímos materiais altamente sofisticados, possuímos criatividade suficiente para elaborar em cima da sucata, do precário. A miséria também gera cultura. Somente com pleno domínio da realidade poderemos transformá-la. O trabalho do arte-educador há de partir sempre da realidade cultural brasileira. [...] É muito importante saber que Lusaka é a capital de Zâmbia, mas antes é preciso saber o nome da rua onde se instala a feira livre do meu bairro. É muito importante ouvir a Nona Sinfonia de Beethoven, mas somente depois de reconhecermos as características de nossa música e as causas por que ela é discriminada, nos meios de comunicação, a favor da música estrangeira. É importante reconhecer os instrumentos de uma orquestra sinfônica, mas nunca desconhecer os instrumentos de um regional ou de uma escola de samba. As características musicais do barroco italiano não são mais importantes para o jovem do campo que as manifestações folclóricas de sua região. Em suma, fruir a cultura de seu tempo e de sua própria comunidade. Se a educação e a arte devem estar a serviço do homem, sua estratégia deve partir de sua própria cultura, ainda que seja a cultura do oprimido.<sup>5</sup>*

## VILLA-LOBOS E O MOVIMENTO FOLCLÓRICO BRASILEIRO

*Edilberto Fonseca*

Falar sobre a participação de Villa-Lobos dentro do que ficou conhecido como Movimento Folclórico Brasileiro não é uma tarefa simples e deve passar em revista o envolvimento dele com o que hoje é chamado de *cultura popular*. Rotuladas quase que exclusivamente de “folclore” há algumas décadas atrás, as manifestações e expressões culturais das camadas mais pobres da população (não só essas, porém!), sempre foram, durante toda a vida do compositor, talvez a sua principal fonte de inspiração. Uma de suas frases mais conhecidas é justamente aquela em que diz: “O folclore sou eu”. Embora tenha deixado claro desde sempre que não era um folclorista, no sentido que atribuíam ao termo, entre outros, Mário de Andrade, Renato Almeida, Edison Carneiro e Luciano Gallet, Villa-Lobos foi figura fundamental para a constituição do campo de estudos do folclore no Brasil.

Fazer esse esboço da trajetória de tantos personagens e iniciativas pressupõe, no entanto, inserir Villa-Lobos não só dentro do panorama artístico cultural em que viveu, mas também pontuar as transformações vividas pela sociedade brasileira no que se refere às políticas culturais voltadas tanto para as expressões populares como para o fomento da chamada música artística.

Nascido em 1887, Villa-Lobos cresce após o fim da Monarquia, do advento do regime republicano, da Abolição da Escravatura, em momento inicial de acelerada urbanização, no qual se reconfiguram as relações sociais no país, e quando cresce também a ideia de uma necessária inserção do Brasil na ensejada modernidade cultivada pelos movimentos europeus. A busca por modelos de representação que constituíssem um sentimento comum de pertencimento à pátria, afinada ao ideário modernista e aos anseios do projeto político republicano, pretendia criar todo um simbolismo relacionando povo e nação. A necessidade de constituição da imagem do país no exterior, como nação com características próprias, passava pelo reconhecimento das manifestações populares como peças fundamentais nesse processo de formação da ideia de um Brasil “original” e “autêntico”.

De sua primeira composição aos 12 anos, até sua apresentação na Semana de Arte Moderna de 1922, Villa-Lobos procurará consolidar sua carreira de compositor de música de concerto, buscando sempre também uma aproximação com a musicalidade das ruas, principalmente pelo contato com chorões, a criação de músicas de caráter mais popular e através de viagens que realizou como músico ao norte do país e de uma estada na cidade de Paranaguá, no litoral do Paraná. Villa-Lobos já havia iniciado sua vida profissional na primeira década do século xx, antes mesmo da Semana de 1922, a qual revela-se momento criador e difusor de um profundo reordenamento sobre o papel vivido então pela chamada arte erudita brasileira.

Tratando da periodização dos estudos de Folclore no Brasil, o pesquisador Edison Carneiro levanta três momentos decisivos para a institucionalização desse campo no país, que podemos sobrepor a própria história de vida de Villa-Lobos. O primeiro vai da década de 1870 até meados da década de 1920, onde sobressaem os trabalhos de Silvio Romero (1851-1914). Nesse período, os estudos eram dominados por um tipo de trabalho intelectual baseado no colecionismo de peças e temas populares, e em ações de pesquisa institucionalmente desarticuladas e dependentes de esforços individuais, conduzidas primordialmente por personagens ligados ao campo da literatura no país. As experiências vividas por Villa-Lobos talvez sejam um exemplo emblemático desse tipo de relação não sistemática ou metodológica de um músico com as práticas e expressões musicais populares. Sua preocupação nunca foi de caráter científico, buscando, afinado ao dominante espírito romântico, o exótico e o inusitado dentro de seu próprio país.<sup>1</sup>

Vindos da Europa nas primeiras décadas do século xx, os ventos modernistas encontraram por aqui abrigo em poucos compositores eruditos. Carlos Gomes, compositor de maior projeção no cenário internacional até então, era visto por parte da intelectualidade brasileira como um produtor da musicalidade europeia<sup>2</sup>. A geração de Henrique Oswald e Francisco Braga ou, mesmo antes, a de Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Glauco Velasquez, todos antecessores de Villa-Lobos, embora preenciassem aspectos nacionalistas em suas produções musicais, estavam fortemente influenciadas pelos ditames estéticos do romantismo europeu. Villa-Lobos e Luciano Gallet chegam à Semana de 22 indicados por Mário de Andrade, como os possíveis representantes, na música, do ideário modernista que ele pretendia difundir. Sem uma formação acadê-

mica estrita, e tendo convivido com a musicalidade das ruas, a produção de Villa-Lobos revelará um diálogo descompromissado com tendências e modelos composicionais europeus que tanto o influenciaram em sua formação de autodidata. Após a Semana de 22, Villa-Lobos partirá para a Europa e terá a oportunidade de viver intensamente a agitada vida cultural francesa dos anos 20, quando em 1930 retorna definitivamente ao país, já com uma conceituada carreira internacional, passando a ser visto como o compositor mais representativo da música brasileira no exterior.

De meados da década de 1920 até o final da década de 40, começa a se configurar um segundo momento em termos de políticas públicas para os estudos de folclore, caracterizado pela preocupação de articulação entre os estudiosos e as instituições de Estado. Após a Revolução de 1930 e até a queda do Estado Novo de Getúlio Vargas, Villa-Lobos estreitará seus laços com as políticas públicas para educação e cultura, e muitas das ideias modernistas defendidas na Semana de 22 se verão moldadas às necessidades e contradições da realidade cultural e sociopolítica brasileira. No campo do folclore, é nesse período que surgirão as Sociedades<sup>3</sup>, sendo também criadas as principais universidades brasileiras<sup>4</sup>. Dois autores se tornam referência: Amadeu Amaral (1875-1929) e Mário de Andrade (1893-1945).

Amadeu Amaral lista três problemas do folclorismo brasileiro: o sentimentalismo, o excesso de teorizações imaginosas e precoces e o excesso de diletantismo erudito. Lança as bases de uma ação programática, retomada mais à frente pelo movimento folclórico, ao propor a criação de um museu de folclore, um mapeamento mais sistemático das manifestações folclóricas, a organização de uma biblioteca voltada ao tema, além do “aliciamento” de agentes locais que pudessem coletar os dados junto aos informantes, às chamadas fontes primárias.

Mário de Andrade, o intelectual mais proeminente dentre os estudiosos de folclore da primeira metade do século xx, cujas pesquisas influenciaram pesquisadores como Câmara Cascudo, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Rossini Tavares de Lima e Oneyda Alvarenga, denunciava o amadorismo desse campo de estudo, ao dizer:

*Iniciado nas inseguranças metodológicas do século passado, em grande parte ele foi substituído pelo encanto e curiosidade das artes populares e o amadorismo tomou posse dele, fazendo sem nenhum critério colheitas de finalidade antológica, destinadas a mostrar a poesia, o canto, os provérbios e a anedótica populares. E com isso o Folclore estava (e por muitas partes ainda está) arriscado a ser compreendido, menos como ciência e mais como*

*um ramo da literatura, destinado a divertir o público com a criação lírica e os dizeres esquisitos do povo.*<sup>5</sup>

Em relação à música, Mário de Andrade chamava de *popularesca* aquela difundida então pelos meios de comunicação, mesmo que ainda de forma bastante incipiente, diferenciando-a da que seria legitimamente folclórica e portanto *popular*. Oneyda Alvarenga, discípula e grande organizadora da obra de Mário de Andrade após sua morte, lançou um texto em que traça o limite entre a música popular e a música folclórica.

*Música folclórica é a música que, sendo usada anônima e coletivamente pelas classes incultas das nações civilizadas, provém de criação também anônima e coletiva delas mesmas ou da adoção e acomodação de obras populares ou cultas que perderam o uso vital dos meios dos quais se originaram. Música Popular é a música que, sendo composta por autor conhecido, se difunde e é usada, com maior ou menor amplitude, por todas as camadas de uma coletividade.*<sup>6</sup>

A educação musical foi um dos campos nos quais mais se vê a atuação das políticas institucionais estatais através do Ministério da Educação e Saúde, durante o período do governo Vargas. Luciano Gallet, nomeado diretor do Instituto Nacional de Música<sup>7</sup> em 11 de abril de 1931, antecipa reformas didáticas que viriam a ser implementadas, fazendo constar a disciplina Folclore Nacional<sup>8</sup> no currículo da instituição. Desde 1934, era publicada a *Revista Brasileira de Música*, com textos, críticas e pesquisas musicológicas, técnicas e estéticas, tornando-se logo uma referência importante. Em relatório de 1940, com ações e atividades desenvolvidas pelo governo Vargas no campo da Educação Musical, Antonio Sá Pereira declara, em relação ao Folclore Musical, à recém-criada *Hora do Brasil*:

*No terreno da música popular o DIP [Departamento de Imprensa e Propaganda]<sup>9</sup> vem realizando numerosos programas dedicados à divulgação de nosso Folclore, precedendo-os de notas explicativas sobre a natureza de cada canção e seu sentido no cancionário, as influências étnicas e tudo que possa esclarecer o rádio-ouvinte*<sup>10</sup>.

O trabalho de Villa-Lobos com a educação musical sistematizada teve início em 1932, quando criou

*um curso de formação de professores de música e de canto orfeônico, formação de um orfeão escolar em cada escola, orfeão de professores, instituição de concertos escolares, organização de discotecas e bibliotecas municipais de escolas, grandes concentrações orfeônicas com a participação de dezenas de milhares de crianças, inauguração de salas ambientes, para a prática musical, organização de bandas infantis etc.*<sup>11</sup>

Como dizia, na ocasião: “com música e criança, eu viraria o país no avesso”.

Em 1937, realiza-se o Congresso da Língua Nacional Cantada, que, reunindo especialistas e personalidades da música e da filologia, pretendia escolher “dentre as pronúncias regionais do país, aquela que mais se prestasse ao canto erudito e lhe determinar as particularizações fonéticas relativas ao canto”<sup>12</sup>. Pela primeira vez também foram compostos *Mapas Folclóricos de Variações Linguísticas*, apresentados no Congresso Internacional de Folclore, em Paris.

Finalmente, um terceiro momento para os estudos de folclore, ainda segundo Edison Carneiro, se inicia após o primeiro governo Vargas, por volta do final da década de 1940, quando se consolida a tendência de articulação entre os pesquisadores para o surgimento de espaços institucionais oficiais voltados para a temática folclórica. Momento que se prolonga até o golpe de 1964. Em 1945, com o Preâmbulo da Convenção de Londres que cria a UNESCO, assinada pelo Brasil, propõe-se a criação de Comissões Nacionais ou Organismos Nacionais de cooperação.<sup>13</sup> Desta forma, o estado brasileiro incorpora definitivamente o tema às suas ações de política cultural. Com a criação do IBECC – Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura –, em 1946, o Brasil passa a ser o primeiro signatário a cumprir a exigência da UNESCO.

O chamado Movimento Folclórico Brasileiro, minuciosamente estudado pelo antropólogo Luis Rodolfo Vilhena, configurou-se, nesse período pós-Vargas, como um conjunto de ações governamentais e não governamentais de setores, grupos e ativistas ligados à “causa do folclore”. Vindas desde pelo menos a segunda década do século XX, essas iniciativas de pesquisa e promoção das tradições populares resultaram na instauração, em 1947, da Comissão Nacional de Folclore – CNFL, um marco do movimento. Ligada ao IBECC e integrada ao Ministério das Relações Exteriores, contava com membros do próprio IBECC e, também, com estudiosos convidados de outras instituições. Os estudos de folclore ganham uma nova dimensão, já que a CNFL se articulava às Comissões Estaduais de Folclore,

o que ampliava sua abrangência. Desse modo, realizava-se o antigo sonho de Amadeu Amaral de uma entidade que congregasse interessados pela pesquisa e pela coleta das tradições populares. Embora não tenha podido comparecer, Villa-Lobos será uma das personalidades convidadas para a cerimônia de instauração da CNFL, que contou com a presença de estudiosos como Heloísa Torres, Dulce Lamas, Gustavo Barroso, Lorenzo Fernandez, Vasco Mariz, Câmara Cascudo, Cecília Meireles, Oneyda Alvarenga, entre outros.

Nesse momento, Villa-Lobos exercerá um lugar simbólico importantíssimo no processo de institucionalização dos estudos de folclore no Brasil, não só pelo que representava frente a toda essa geração de estudiosos, mas também como personagem central na consolidação do uso das expressões populares para a criação e difusão de uma determinada ideia de “brasilidade”, através de suas obras e também por emprestar seu prestígio de compositor internacionalmente reconhecido a uma causa tão afeita à geração dos modernistas. Com relação a essa construção de uma ideia de nacionalidade, o sociólogo Leopoldo Waizbort assinala que é preciso pensar o papel de Villa-Lobos segundo uma dupla lógica. Comumente pensado como intérprete da “alma brasileira” através da música – ideia defendida pelo próprio compositor – é preciso analisá-lo também como criador dessa ideia de brasilidade, e não apenas seu fruto.

*O nacional em Villa é uma construção interessada. A escolha nacionalista estava enraizada em chão histórico e ele só foi ‘nacional’ em meio a um contexto que o modelou dessa maneira. Quando ele compõe o Brasil nos Choros, responde a uma exigência que vinha do público, que é quem o sustenta. Trata-se menos de uma brasilidade que se exprime musicalmente em sua obra do que uma obra que pretende criar e revelar uma identidade musical para a nação.*<sup>14</sup>

É importante fazer aqui uma rápida digressão sobre o conceito de “folclore”<sup>15</sup>, que surge no século XIX e desde então buscou autonomia como campo de conhecimento. O conceito nasce relacionado à ideia de “cultura popular”, que vinha se estabelecendo desde o Renascimento, e quando se inicia o distanciamento entre as práticas culturais da burguesia, “cultura” e “letrada”, e aquelas das classes populares, em sua maioria rurais, que se apoiavam na oralidade como forma de perpetuar seus saberes tradicionais. Surge marcado pela noção romântica que o ligava às camadas subalternas da sociedade, sendo considerado como o “autêntico saber do povo”.

O sociólogo Renato Ortiz lembra que os ares trazidos pelo movimento romântico tiveram um papel importante na ressignificação do conceito de “popular”, visto, até então, sob uma ótica iluminista, que o considerava como um conjunto de “atos que derivam do atraso e da ignorância do povo”.<sup>16</sup> É dentro desse engenhoso e específico contexto que surge a ideia de um *saber do povo*, o *folk-lore*.

A perspectiva de constituição de um espírito nacional sempre esteve colocada como uma das principais questões para os estudiosos do folclore. No século XIX, o filósofo Johann Herder, guiado por esse espírito, vendo “a sociedade como um todo indiferenciado”<sup>17</sup>, afirmava que

*cada nacionalidade é distinta das outras, o que significa que o povo de cada nação possui uma existência particularizada, e sua essência só pode se realizar na medida em que se encontra em continuidade com o seu passado. A ruptura com a história significa a desagregação da unidade orgânica, que encontra no povo sua expressão. Dentro desta perspectiva a constituição do Estado-Nação se reveste sobretudo de um caráter cultural, e não político.*<sup>18</sup>

Tomando como ponto de partida esse modelo de pensamento, os estudos sobre folclore constituíram um dos mais importantes instrumentos para formulação da noção de pertencimento a uma “comunidade nacional”. Através de um conjunto poderoso de meios de representação, tais estudos passaram a ser utilizados estrategicamente pelos Estados nacionais que então se formavam.

Cabe notar ainda que o campo de conhecimento do folclore no século XIX se originou a partir do exercício colecionista e classificatório de práticas, saberes e fazeres culturais. No caso específico das práticas musicais, esse exercício excluía aspectos e práticas que não seguissem o tipo de pensamento normativo dominante nas artes – e também na música – particularmente a partir do Iluminismo. Nesse período, irão se consolidar, juntamente com a constituição de processos notacionais de representação simbólica em música, as bases teóricas de, pelo menos, três aspectos fundamentais para o que veio a se consolidar como “música ocidental”: as regras de mensuração, o temperamento e a harmonia. Apesar de terem tido tempos e processos distintos de constituição, a consagração gradativa e definitiva dessas noções influenciou o gosto musical das elites europeias, empurrando práticas musicais das majoritárias populações camponesas e iletradas para um lugar simbólico muito específico, o das expressões *folk*.

Um dos fundadores da moderna musicologia, Johann Forkel, afirmava

que “a perfeição musical é dependente da perfeição notacional; a perfeição notacional segue a alfabetização; portanto a perfeição musical segue a alfabetização”<sup>19</sup>. A ideia de *folk* torna-se assim, aos poucos, elemento estruturante do modo de se pensar a realidade no mundo moderno com sua acentuada estratificação social. Dessa maneira, pesquisar “o folclore” passa a ser instituí-lo como categoria de pensamento para aqueles que, como objetos de pesquisa, jamais poderiam entender a que exatamente se referia o conceito. Villa-Lobos dizia: “... me incomoda quando chamam a minha música de folclore, de sei lá o quê... folclore são coisas que vêm da terra e estão no ar...”. Seu incômodo parece ser fruto da conflituosa e tênue linha entre “arte culta” e “expressão *folk*” desenhada na modernidade, uma vez que, em sua trajetória de afirmação profissional, teve de conviver com a mentalidade de que sua produção musical era, ou deveria ser, apenas o reflexo de sua nacionalidade. A utilização da temática folclórica, desse modo, se revela mais do que um reflexo de uma dada realidade, mas a própria criação dessa dualidade que marca a concepção de música na modernidade no chamado mundo ocidental, e a obra de Villa-Lobos será um dos sinais, no país, desse processo.

A partir da segunda metade do século XX, o folclorismo passa a conviver com críticas advindas de mudanças na maneira de olhar o que é chamado de *cultura*. A posição de advogar para o folclore um caráter de ciência positiva e autônoma foi, por diversas vezes, combatida por sociólogos como Florestan Fernandes, quando argumentava:

*Primeiro que “não existe um conjunto de fatos folclóricos relacionados causalmente, cuja natureza o caracterizasse como objeto específico de uma ciência nova, com um campo de estudo sui generis – o folclore, no caso. Os fatos apresentados e caracterizados como folclóricos estão compreendidos numa ordem de fenômenos mais ampla – a cultura – e podem ser estudados como aspectos particulares da cultura de uma sociedade, tanto pela sociologia cultural como pela antropologia”. Segundo, que a especificidade do folclore, como disciplina independente, deriva de procedimentos de interpretação fundamentalmente opostos aos que são empregados nas ciências sociais. Os folcloristas precisam considerar os elementos folclóricos de modo a abstraí-los de seus contextos culturais e sociais, seja na análise de identidades formais, seja nas investigações de intuítos classificatórios ou genéticos.*<sup>20</sup>

A marca impressa pelos estudos de folclore foi, na maioria dos casos, a de certo empirismo colecionista de caráter taxionômico, como lembra

a antropóloga Rita Segato, pois “para assentar as bases de uma disciplina que abordasse o fundamento telúrico e diferenciado da nação, parecia necessário delimitar o objeto. Esse objeto era concebido como um *tipo de cultura*, sendo cultura entendida como um conjunto de comportamentos”<sup>21</sup>. Referindo-se a isso o antropólogo Néstor Garcia Canclini comenta que

*o folk é visto de forma semelhante à da Europa, como uma propriedade de grupos indígenas ou camponeses isolados e autossuficientes, cujas técnicas simples e a pouca diferenciação social os preservariam de ameaças modernas. Interessam mais os bens culturais – objetos, lendas, músicas – que os agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, levam a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação.*<sup>22</sup>

O que se viu, a partir da segunda metade do século xx, foi um gradativo questionamento crítico dos fundamentos de um humanismo romântico gestado no século xix, e que tanto animou Villa-Lobos e toda sua geração. A partir das críticas produzidas pelas novas perspectivas trazidas pela moderna antropologia e pela história cultural, *cultura* deixa de ser entendida somente como um conjunto de fenômenos que se relacionam com a vida cotidiana, em seus aspectos materiais ou imateriais, e passa a ser vista como todo um sistema simbólico que anima práticas sociais em constante estado de transformação, revelando diferentes formas de apropriação e processos de representação específicos.

Todas essas considerações podem nos levar a uma reflexão crítica sobre o lugar que pode ter, hoje, a difusão da música de Villa-Lobos, que é uma das finalidades de uma instituição pública como o Museu Villa-Lobos, em um mundo onde a fronteira entre o folclórico e o erudito se encontra irremediavelmente borrada no interior do debate contemporâneo sobre cultura, especialmente pela contribuição trazida por grupos étnicos e culturais de dentro e de fora do país e pelas novas formas de expressão advindas da difusão musical pelas redes de informações e pelos meios de comunicação na atualidade.

## VILLA-LOBOS E SEUS ÍNDIOS

*Leopoldo Waizbort*

dedicado a Elizabeth Travassos

*Villa-Lobos e seus índios* é um texto que ainda não foi escrito, por ora apenas um argumento em fase de testes. Aqui vai ele de modo rápido, sintético e incompleto.

O que se pretende é indagar como os “índios” e o “indígena” aparecem na música desse compositor nacional (e a mesma via de problematização pode ser pensada para outros elementos apropriados e/ou representados na música de Villa-Lobos). O índio é um elemento importante da expressão e da imaginação artística no Brasil, presente em todas as formas artísticas (literatura, pintura, dança, escultura, música). Mas, o que é representado, ou como se dá essa representação? Essa a chave que se pretende explorar. Pois desde a carta de Pero Vaz, passando pelos jesuítas, pelos épicos do século xviii, os românticos do século xix e os variados modernos do século xx, o índio e o indígena sempre apareceram em destaque, oferecendo um móvel privilegiado para a atribuição de sentidos definitórios à terra, ao povo, à nação e a seus equivalentes funcionais.

A busca da expressão de uma realidade própria, desde o século xix a realidade da nação, sempre foi vista de maneiras variadas: por vezes a ênfase recaía sobre a pátria, ou sobre os índios, os sertanejos, os negros, ou sobre uma substância ou elemento, uma espécie de “espírito” ou “alma” que nos era própria. Em Villa-Lobos, encontramos muitos desses elementos, como a celebração da pátria, potencializada no período do vínculo orgânico com o estado; o indianismo, multifacetado e presente em vários momentos, e a essência indefinida e indefinível, a “alma brasileira” – como enuncia o título do *Choros N° 5*. Conforme as situações, Villa-Lobos modulava e enfatizava uma ou outra das variadas possibilidades, mas também as misturava e tirava disso a sua marca própria, desenvolvendo dessa maneira o seu modo de compor, e também, em parte, de exprimir (ou representar) musicalmente o Brasil (pois o seu compor não se limita a isso, embora isso constitua um aspecto significativo de sua criação).

Assim como ocorrera com os românticos, essa empresa tinha um ca-

ráter construtivo e visava contribuir para o estabelecimento da nação e do povo, em um movimento de afirmação: “é”. Nas primeiras décadas do século xx, poucos tinham dúvida de que já possuíamos uma literatura nossa, mas faltava-nos uma música própria. Tanto os compositores procuravam, em alguma medida e de modo variado, responder a esse desafio, como os intelectuais, por seu lado, teorizavam a esse respeito – sendo Mário de Andrade, de longe, o mais significativo deles, e Villa-Lobos, o músico. Quase cem anos depois da independência política, seria preciso concretizar a independência também em termos musicais. Como isso poderia se realizar?

Um encaminhamento poderia partir da seguinte indagação: quais dos temas explorados pelos nossos românticos reaparecem em Villa-Lobos e informam a sua música? Decerto, a celebração da natureza, grandiosa, variada e sublime; o indianismo; o exotismo abarcando todo esse leque. No século xix (sigo aqui Antonio Candido, de onde tirei as citações a seguir), a utilização do índio como alegoria do Brasil, que vinha já desde muito antes, foi assumida com novo vigor e muito positivamente; Capistrano de Abreu chamava a atenção para a “tendência [...] de identificar o índio aos sentimentos nativistas”. Assim, o índio apareceu, para os nossos românticos, como um elemento e um modo fundamentais de sentir e exprimir a pátria, e isso, embora não exclusivamente, vai alimentar ainda um Villa-Lobos, no século seguinte.

E que índio é esse? Naturalmente, um índio imaginado e idealizado, mas também concebido em função do modo concreto como a sociedade nacional via o índio. Digamos que o índio de Villa-Lobos está a meio caminho entre o indianismo dos românticos e o indianismo presente no movimento modernista: como procurarei argumentar, há mais de um modo como os índios aparecem na música de Villa-Lobos – e esse talvez seja o principal aspecto a sublinhar. Também os românticos figuraram o índio de mais de uma maneira, mas predominou a ideia de elevá-lo à posição do homem branco, atribuindo-lhe aquelas qualidades que o branco valorizava – o mesmo branco que os dominava. Os modernistas da terceira década do século xx, por sua vez, invocaram a dimensão primitiva, visceral, “autêntica”, inclusive em virtude dos conhecimentos trazidos pelos viajantes do século xix e pelos antropólogos, que começavam a aparecer. Nesse sentido, a posição de submissão é subvertida, e o índio aparece com brilho novo (basta lembrar a poesia de Oswald de Andrade).

Em Villa-Lobos, há mais de um índio, ou seja, o índio não aparece sempre do mesmo modo, não há um padrão único ou mesmo predominante na representação do índio. O elemento primitivo e selvagem, ou

mesmo *fauve*, presente em *Le sacre du printemps*, ofereceu um modelo, uma justificação e uma legitimação para uma de suas formas. Mas ela não é a única, pois sabemos que nem sempre Villa-Lobos compôs como em alguns dos *Choros*.

É por essa razão que vale a pena procurar definir com maior nitidez as figurações do índio em Villa-Lobos, as modalidades de sua representação, os sentidos de sua apropriação. Tomemos um exemplo: em 1849, um dos nossos românticos lançava a seguinte pergunta: “Por que terão a Escócia e Alemanha a presunção de só elas possuírem esses rios, lagos, matas, montes e vales misteriosos donde surgem essas imagens lânguidas, transparentes, aéreas, qual névoa que sempre encobre a natureza desses torrões? / Não. Nós também aqui temos os nossos mitos: gênios dos rios, lagos, matas, montes e vales.” A resposta e a pergunta valem, tal e qual, como uma justificação do tipo de música que Villa-Lobos realizou em obras como *Uirapuru* e *Amazonas* (assim *Erosão*, um pouco posterior), que em nada se afastam dessa perspectiva romântica. Ela oferece mesmo um enquadramento perfeito, em termos temáticos e narrativos (evidentemente, refiro-me ao programa, realizado musicalmente em uma linguagem própria). A afirmação do “nosso”, encarnado na nossa natureza e nas nossas figuras, mitológicas e históricas, é um programa que, realizado literariamente naqueles meados do século xix, se realizará musicalmente no século seguinte. Em ambos os casos, busca-se a afirmação de uma identidade própria, que não somente se distingue da Europa modelar, mas que possui um valor próprio e independente. Se, à época de Villa-Lobos, a autonomia política não é uma questão, a estética não deixa de ser, e seus caminhos são complexos.

Nessa modalidade, o “poema sinfônico”, ou o “bailado”, oferecem o enquadramento característico, também aqui muito próximo do que se vira em Stravinsky – assim como o roteiro da *Sagração*, o roteiro de *Amazonas* (“Sobre um conto indígena de Raul Villa-Lobos”, lemos na partitura) insiste no primitivismo e no exotismo de uma situação distante e indefinida.

Mas esse não foi o único modo como o índio e o indígena apareceram e foram informados na música de Villa-Lobos. Outra modalidade, da maior importância, foi a apropriação de melodias indígenas, recolhidas por viajantes ou antropólogos. Essas melodias migraram para a música de Villa-Lobos de maneiras variadas, mais ou menos literalmente, conforme o caso, e acabaram ocasionalmente sendo assimiladas com tal intensidade, que adquiriram uma forma nova e mesmo estrutural em algumas composições suas. Nesse sentido, basta lembrar duas delas, coletadas por Roquette Pinto



em sua estadia entre os Parecis, em 1912: *Ená-môcocê-cê-máká* e *Nozani-ná*. Essas duas melodias, recolhidas em fonogramas e depois transcritas, transformaram-se em chaves para a compreensão de uma modalidade da apropriação do índio e do elemento indígena em Villa-Lobos, que nada tem a ver com a forma já mencionada, com o mito. Agora, o índio aparece como um ser histórico e concreto, como uma voz audível, embora distante e distinta. Voz viva registrada pelo fonógrafo, mediada pela tecnologia, recolhida, gravada, reproduzida – e somente então ouvida, transcrita, composta.

Outra modalidade é a utilização de textos em nheengatu, o mais das vezes oriundos de *Poranduba amazonense*, de J. Barbosa Rodrigues (1890) (provável herança da biblioteca paterna). Aqui, mesclam-se a língua, como elemento de sincretismo, com o mito de origem indígena, para configurar um exotismo próprio, que mistura o compreensível com o incompreensível e disso extrai a sua substância histórica e a converte em música. De certa forma situada entre as duas formas indicadas anteriormente, eis mais uma modalidade da representação.

Ainda outra modalidade é a catequese jesuíta, que oferece importante matriz da figuração do indígena em Villa-Lobos. Isso aparece de modo exemplar na *Sinfonia Nº 10* “Ameríndia”, subtitulada “Sumé, o pai dos indígenas”. De maneira paradoxal, nessa sinfonia, dedicada ao índio, ele é suplantado pelo jesuíta: é esse quem domina a obra, e domina o índio. Nela, pacificado e cristianizado, o índio (des)aparece sob a égide da dominação religiosa.

A religião, como unidade e ligação, é a instância que precede a unidade dada pelo estado nacional: a comunidade religiosa antecede, anuncia e a seu modo legitima a comunidade da nação. É o que explica em grande parte o encanto que o Anchieta catequisador exerce sobre Villa-Lobos: o jesuíta homogeneiza, ou seja, realiza a operação central para a identidade nacional. Ele é, por assim dizer, um predecessor do estado como concretização de uma identidade nacional e, ao mesmo tempo, é um antecessor do maestro Villa-Lobos, que quatro séculos depois de Anchieta homogeneiza musicalmente a nação. Não é à toa que o jesuíta utiliza o canto, como o maestro. A aculturação que foi a catequese dos índios encontra a sua contraface histórica na musicalização das massas, ela mesma uma outra aculturação, que criaria agora não mais o cristão (abolindo do pagão), mas o cidadão brasileiro (instaurando um civismo universalizado, abolindo uma nação carente de universalização e, nesse sentido, ainda-não-moderna).

A empresa, seja nos jesuítas, seja em Villa-Lobos, repousa na instituição escolar. É a escola que pode oferecer e moldar um critério identitário, inculcando-o no mais profundo das almas. A variedade das etnias e das culturas

sintetiza-se na religião do jesuíta e na música do maestro. Esta, ademais, ao incorporar aquela – e a carga simbólica do jesuíta primordial e fundador (a identidade é tão forte, que Villa-Lobos, ao criar a ABM, escolheu Anchieta como patrono da Cadeira Nº 1, ou seja, a sua) – apresenta-se não somente como atualização da anterior, mas como sua verdadeira superação. Seria a realização mais plena e mais potente da superação do nosso atraso, das cesuras que a história colonial nos deixou e que a independência e a república não foram capazes nem de apacentar, nem de resolver. A desigualdade e a estrutura estamental, que a política não resolveu e que perduram, a música de Villa-Lobos pretendeu solver. Podemos nos perguntar, ao ouvir a “Sinfonia Ameríndia”, se o coro que ali canta não é o coro do canto orfeônico de Villa-Lobos, aquele canto que daria forma à nação brasileira e que educaria o cidadão, gravando no indivíduo os mais nobres valores cívicos e pátrios.

Há ainda outras modalidades de representação e apropriação, que não estão aqui inventariadas, mas que são contempladas na pesquisa em curso sobre o assunto. Por ora, apenas indico o problema e o encaminhamento da problematização.

Podemos assinalar a confluência, em Villa-Lobos, de um discurso musical exotista com a definição nacional: temos um “outro” que é também “nós”. O índio é e não é “nós”, e essa dupla face precisa ser considerada na análise. O Brasil é variado e compõe-se de uma variedade que é reconhecida como tal: ele não é homogêneo (o problema da variedade das “raças” e de sua solução é uma questão de destaque no período em que Villa-Lobos viveu – dos enfoques mais biológicos do século XIX, passando pela sociologia de Gilberto Freyre e outros, até a política do Estado Novo [e a política de cotas atual]). Nesse sentido, o índio é um “outro” face ao compositor branco, urbano e ocidental. Por outro lado, a nação, para ser nação – para subsumir-se a um “Brasil” como coletivo genérico –, não pode prescindir da homogeneidade e precisa incluir o “outro” em um “nós”. A passagem do “outro” ao “nós” é um problema que pode ser encaminhado de variadas formas. Pode-se ignorar o “outro”. Pode-se transformar o outro em “nós” trazendo-o até nós, como aqueles românticos que atribuíam características ocidentais aos índios. Pode-se marcar a diferença e subsumi-la ao universal, como uma espécie de variação ou mesmo adorno secundários. Pode-se incorporá-lo, buscando diminuir seus elementos especificantes e trazê-lo para o padrão da homogeneidade (a aculturação dos índios, a miscigenação etc., forjando um “povo” brasileiro “mestiço”). Pode-se realçar e manter a diferença, firmando uma nação não-homogênea. As possibilidades são muitas. Qual a adotada por Villa-Lobos? Ou mesmo: adota ele apenas uma?

Certamente, a que prevalece é aquela na qual o índio permanece um outro, mas é incorporado-ocidentalizado. Mas isso é feito de um modo específico: ele é representado segundo os padrões da música do ocidente (*topoi* simbólicos e composicionais). Ele é um “índio brasileiro”, e essa expressão – para alguns um oxímoro – já sugere que a categoria “Brasil”, mais ampla e central, incorpora em si a do “indígena”. Este é parte daquele; e trata-se, portanto, de fazê-lo realmente parte: aparecendo na música brasileira, por exemplo. O “Brasil” é uma confluência (não necessariamente consumada, e bem consumada) de diferentes fatores – como se vê naquele “Gráfico planisférico etnológico da origem da música no Brasil”, que Villa-Lobos anexou ao *Guia prático* e a seu texto sobre “Educação musical” no *Boletín Latino-Americano de Música*.

Mas, como pensar a representação do índio/indígena/nativo na música, que é considerada um meio não-representacional? Como se dá essa representação? Quais são os procedimentos (musicais e extramusicais) de que o compositor lança mão para tanto? Parece-me importante sublinhar que procedimentos estritamente musicais não são suficientes para o processo de representação; eles estão necessariamente amalgamados a procedimentos extramusicais (que podemos enfeixar na rubrica genérica de um “imaginário” acerca do índio, mobilizado pelo compositor), e da síntese resulta uma representação musical.

A primeira coisa a anotar é que Villa-Lobos lança mão de procedimentos distintos, que é preciso tentar identificar, e ponderar em que medida a representação está vinculada à forma de representação. O índio, como um “outro”, implica uma construção de alteridade, na qual um “nós” também se constroi. Um complexo processo de geração de identidade, no qual “nós” e “outros” determinam-se mutuamente, mas no qual importam também relações de força. Como se dá a construção musical dessa alteridade? (E da identidade do compositor, que se constitui na mesma medida que constroi o outro?) Se isso se concretiza musicalmente, significa que há uma representação musical em ação, assim como um “imaginário musical” atuante – e que precisa se haver com o “imaginário cultural” no qual o “índio” existe para o compositor (imaginário esse composto tanto de conhecimentos mais ou menos científicos acerca do objeto, como de senso comum). A tarefa, então, consiste em mapear tanto esse imaginário musical como as técnicas concretamente (musicalmente) envolvidas.

O processo de representação envolve, em alguma medida, um processo de dominação simbólica (e portanto concreta): o índio “é” aquilo representado, tal como representado, reduzido àquela representação. Portanto, esta-

mos falando da “produção” de um índio. Os índios de Villa-Lobos.

Nesse sentido, há umnexo entre a representação simbólica e a dominação política. No caso específico de Villa-Lobos, a representação do índio está ligada: a) à possibilidade de confecção de uma música que encontre espaço no universo da música de concerto europeia-internacional; b) à ideia de uma nação (e de sua música) na qual o índio é parte, mas é parte como subsumido a um universal homogeneizante. Há, evidentemente, um elemento de contradição, pois por um lado o índio é e precisa se tornar “brasileiro”, como parte da nação, enquanto por outro ele é “diferente”, e portanto um “outro”. Essa contradição se mantém na ideia do estatuto diferenciado do índio no estado brasileiro, na tutela e assim por diante. Isso é presente, em Villa-Lobos, de um modo muito claro, quando considera a música dos índios “manifestação precária de ordem estética” (como se lê no mencionado texto sobre “Educação musical”). Essa manifestação precária, contudo, pode ser apropriada pelo compositor e, nesse processo, elevada a uma manifestação plena.

Há uma longa tradição de empréstimos e apropriações, por parte da música ocidental, de elementos de culturas musicais “outras”, “estranhas” (exóticas, orientais etc.). Essa apropriação é também um ato de poder, ato de por um outro ao seu dispor. No caso: mobilizar (e instrumentalizar) o outro em favor de uma música “nossa”, como meio, inclusive, de “revigorar” a nossa música ou de capacitá-la a novos domínios expressivos; também como uma maneira de poder inserir a “nossa” música no circuito internacional das músicas nacionais e cosmopolitas.

As questões que pedem resposta são muitas. Trata-se de representação ou de apropriação? Trata-se de empréstimos que Villa-Lobos realiza da “música indígena”? Como Villa-Lobos chega à música indígena, e como sai dela? Ou mesmo: e quando ele nem chega a ela, e representa o índio sem música indígena? Lembremos que a própria expressão “música indígena” já é uma construção, um rótulo, uma maneira de nos achegarmos a um fenômeno que é sonoro, mas sobretudo cultural: os antropólogos nos ensinam que, para a cultura indígena, a “música” é não é algo discreto e distinto do rito, da performance, da cosmologia. Somos nós que temos a categoria “música”, com a qual categorizamos o que o outro faz.

Para terminar: um tratamento comparativo parece-me fundamental para poder avaliar aquilo que Villa-Lobos faz. Tanto podemos comparar a *Sinfonia Ameríndia* com a *Sinfonia Índia* (1935-36) de Carlos Chávez, como as canções de Villa-Lobos com aquelas de Arthur Farwell (1877-1952) e Charles Wakefield Cadman (1881-1946) e Maurice Delage (1879-1961) – para não falar de Charles Ives (*The Indians*, presentes em vários “Sets” para orquestra de câmara).

## NOTAS

### A ARTE DE AMAR VILLA-LOBOS

Valdinha Barbosa

- 1 Órgão normativo, de direção superior e coordenação nacional, vinculada ao Ministério da Educação e Cultura.
- 2 Órgão operacional, de personalidade jurídica e direito privado, supervisionada pelo MEC, que proporcionava os meios e os recursos que permitiam a agilização da Secretaria do Patrimônio (SPHAN).
- 3 In palestra proferida na programação da 9ª Semana de Museus – Museu Villa-Lobos/ maio de 2011.
- 4 MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: o Homem e a Obra*. 12.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005. P.111.
- 5 NÓBREGA, Adhemar Alves da. Roteiros de Villa-Lobos. In: PRESENÇA de Villa-Lobos. 4 v. 1 ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos – Fundação Nacional Pró-Memória, 1969. P. 24 - 25.
- 6 Após o falecimento de Arminda, a pianista Sonia Maria Strutt dirigiu o Museu até 1986, quando foi substituída pelo violonista Turibio Santos.
- 7 In “Mindinha, prazer de amar Villa-Lobos”, reportagem de Valdinha Barbosa para o Jornal *Megafone*, do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro – RJ, 1985.
- 8 In palestra proferida na programação da 9ª Semana de Museus – Museu Villa-Lobos, maio de 2011.
- 9 In palestra proferida na programação da 9ª Semana de Museus – Museu Villa-Lobos, maio de 2011.
- 10 Assim como Arminda Villa-Lobos, Turibio Santos também foi diretor do Museu Villa-Lobos por 25 anos: entre 1986 e 2011.

### ARMINDA EM FRAGMENTOS

Pedro Belchior

- 1 Série “Depoimentos para a Posteridade”: Arminda Villa-Lobos. Rio de

- Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1º out. 1971. Disponível para consulta no acervo sonoro do Museu da Imagem e do Som-RJ. Arminda foi entrevistada por Eurico Nogueira França, Aloysio Alencar Pinto e Lélia Coelho Frota.
- 2 ROQUE, Carlos. Arminda Villa-Lobos: Meu marido foi um incompreendido. *Interview in Concert*, Rio de Janeiro, n. 49, maio 1982. p. 44-46. Paula Barros, amigo do casal e biógrafo de Villa-Lobos, também sublinhou a forma como Mindinha reproduzia a grafia musical de Villa-Lobos: “Arminda consagrou a vida, apaixonadamente, ao seu Mestre. Mas consagrou-se a ele com tanta afinidade que, hoje, é impossível distinguir-se a escrita musical de Villa-Lobos e as cópias que ela escreve como se o fizessem com a pena misteriosa de um sentimento profundo e enternecedor”. BARROS, Paula C. *Romance de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, [1949], p. 220. Por fim, Walter Burle Marx também registrou o processo de identificação de Arminda com Villa-Lobos: “Ela se identificou de tal maneira com Villa-Lobos que se tornou difícil diferenciar um original feito por ela de outro feito por Villa-Lobos.” MARX, Walter Burle. Recordações de Villa-Lobos. In: PRESENÇA de Villa-Lobos. 10º vol. 1ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos – Fundação Nacional Pró-Memória, 1977, p. 183.
- 3 Cartão postal de Arminda Villa-Lobos para Hermenegilda Neves d’Almeida. Tóquio, 13 de agosto de 1970. Museu Villa-Lobos, Acervo Correspondências.
- 4 PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc, 2005, p. 9.
- 5 GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.
- 6 Série “Depoimentos para a Posteridade”: Arminda Villa-Lobos. Rio de

Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1º out. 1971.

- 7 GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos: Visto da plateia e na intimidade*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1972, p. 14.
- 8 Idem, ibidem.
- 9 Depoimento oral de Ely Gonçalves para Pedro Belchior, realizada em 27 de agosto de 2012.
- 10 THORMES, Jacinto de. Villa-Lobos, o gênio da vaia. *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo, n. 69, ano 11, 31 jul. 1977, pp. 4-7. Grifo nosso.
- 11 Em entrevista à revista *Fatos e fotos*, em 1977, Arminda refere-se desse modo ao primeiro encontro com Villa: “Incentivada por um amigo, fui procurá-lo para mostrar um trabalho que havia desenvolvido sobre teoria da música. Eu aprendia violoncelo (sic) com a professora Paulina d’Ambrosio e já lecionava na escola dela. Villa-Lobos para mim era um mito. Ele gostou muito do meu estudo e me convidou para participar de um curso. Tenho guardada até hoje a dedicatória que Villa, professor do curso, escreveu em um dos meus cadernos pautados: ‘À trabalhadora e inteligente aluna, que só pode honrar qualquer mestre’. Acho que aí começava a nascer a nossa paixão”. MEMÓRIAS. *Fatos e fotos*, n. 822, pp. 16-17.
- 12 Carta de Heitor Villa-Lobos a Lucília Guimarães Villa-Lobos, Berlim, 28 de maio de 1936. Museu Villa-Lobos, Acervo de Correspondências.
- 13 MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: o homem e a obra*. 12. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2005, p. 111. Segundo o autor, “D. Noêmia, a mãe do compositor, continuou por bastante tempo a condenar a decisão do filho de abandonar Lucília, cujo casamento ela havia apoiado vivamente no passado. Quando D. Noêmia afinal reconciliou-se com seu Tuhú um ano depois, Lucília

que vivia em sua companhia, desligou-se de vez do clã Villa-Lobos”. Idem, ibidem.

- 14 Em cartão postal escrito em 24 de fevereiro de 1936, escrito em Viena, Villa-Lobos escreve a Hermenegilda Neves D’Almeida: “Arminda comunicou-me a data de hoje como uma feliz comemoração de toda a distinta família Almeida. Queira aceitar os meus respeitosos parabéns por vosso aniversário, desejando-vos a maior felicidade possível. Respeitador e muito admirador, Villa-Lobos”. Não seria Villa-Lobos tentando se aproximar de uma família arredia? Cf. Carta de Heitor Villa-Lobos a Hermenegilda Neves d’Almeida, Viena, 24 fev. 1936; Cartão de Heitor Villa-Lobos a Joaquim d’Almeida, Praga, 12 abr. 1936; Cartão de Heitor Villa-Lobos a Joaquim d’Almeida, Praga, 15 abr. 1936; e Cartão de Heitor Villa-Lobos a Joaquim d’Almeida, Viena, 4 jun. 1936. Todos os itens citados pertencem ao acervo de correspondências do Museu Villa-Lobos.
- 15 VILLA-LOBOS, Arminda. Meu depoimento. In: PRESENÇA de Villa-Lobos. 2ª ed., 10 vol. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos – Fundação Nacional Pró-Memória, 1977, p. 169.
- 16 THORMES, Jacinto de, *op. cit.*, p. 6.
- 17 SCHIC, Anna Stella. Villa-Lobos. In: PRESENÇA de Villa-Lobos. 10 vol. 1ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos – Fundação Nacional Pró-Memória, 1965, p. 20.
- 18 MARX, Walter Burle. Na morte de Villa-Lobos. In: PRESENÇA de Villa-Lobos. 10 vol. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos – Fundação Nacional Pró-Memória, 1977, p. 231.
- 19 Idem. Recordações de Villa-Lobos, *op. cit.*, p. 183.
- 20 VIDAL, Pierre. Floresta do Amazonas. In: PRESENÇA de Villa-Lobos. 20 vol. 2ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-

- Lobos – Fundação Nacional Pró-Memória, 1982, p. 174.
- 21 GRIECO, Donatello. *Roteiro de Villa-Lobos*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2009, p. 112.
- 22 Idem, *ibid.*, pp. 112-113. Outra diplomata, também amiga do casal, Dora Vasconcellos assim registrou essas passagens de Villa e Mindinha pelos EUA: “Villa-Lobos e Mindinha costumavam chegar à Nova York em outubro e seguiam para a Europa depois do aniversário dele, a 5 de março. Relembro a sala com a mesa de trabalho no canto, preparada pela dedicada companheira para que ele se sentisse em casa e tivesse conforto necessário para escrever.” VASCONCELLOS, Dora. Villa-Lobos. In \_\_\_\_\_ PRESENÇA de Villa-Lobos, vol. 1, 1ª ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos – Fundação Nacional Pró-Memória, 1965, p. 64.
- 23 Basta uma pesquisa pelos nomes de Arminda Neves d’Almeida e Heitor Villa-Lobos na seção “Diário Oficial da União”, no sítio eletrônico Jus Brasil ([www.jusbrasil.com.br](http://www.jusbrasil.com.br)), para que se chegue a essa conclusão.
- 24 Carta de Arminda Villa-Lobos e Heitor Villa-Lobos para Orlando Neves d’Almeida. Nova York, 25 dez. 1956. Museu Villa-Lobos, Acervo Correspondências. Curiosamente, Mindinha cita o “museu”, cuja criação já se aventava nessa época.
- 25 Carta de Heitor Villa-Lobos e Arminda Villa-Lobos para Orlando Neves d’Almeida. Paris, 1 jun. 1957. Museu Villa-Lobos, Acervo Correspondências.
- 26 GRIECO, Donatello, *op. cit.*, p. 118.
- 27 Carta de Luiz Heitor Correia de Azevedo a Arminda Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 22 de janeiro de 1960. Museu Villa-Lobos, Acervo de Correspondências.
- 28 Segundo Ely Gonçalves, museóloga e que foi amiga de Arminda: “D. Arminda conhecia tudo que era ministro, falava

direto com eles... Tinha bilhete do Figueiredo pedindo disco, porque Figueiredo, quando viajava, encomendava pilha de discos do Festival Villa-Lobos. Era o presente que ele dava nessas viagens internacionais que o presidente da República faz”. Depoimento de Ely Gonçalves a Pedro Belchior, 27 de agosto de 2012.

29 Depoimento de Ely Gonçalves para Pedro Belchior, realizado em 27 de agosto de 2012.

30 *Ibidem*.

31 BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In \_\_\_\_\_ FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. 8ª ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006, pp. 183-191.

## A ÁREA DA CULTURA E O MUSEU VILLA-LOBOS NOS ANOS 80

Rui Mourão

- 1 Palestra realizada no Museu Villa-Lobos no seminário “A musa e o museu”, na Semana de Museus de 2011.

## PEDAGOGIA DO SONHO • O LEGADO DE ARMINDA VILLA-LOBOS

Márcia Ladeira

- 1 BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política – A imagem de Proust*, pág. 37.
- 2 FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- 3 RÜSEN, Jörn. Como dar sentido ao passado. *História e historiografia*, Ouro Preto-MG, UFOP, n. 2, mar. 2009, pag.164.
- 4 *Ibidem*.
- 5 CAMBARÁ, Isa. Villa-Lobos segundo Mindinha. *Folha de São Paulo*, 01/05/1977. Acervo Biblioteca Museu Villa-Lobos.
- 6 *História da Educação no Brasil* [www.pedagogiaemfoco.pro.br](http://www.pedagogiaemfoco.pro.br)
- 7 GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Capa-*

*nema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 13.

- 8 BELLO, José Luís de Paiva. *História da Educação no Brasil: O Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*. Disponível em: <[www.pedagogiaemfoco.pro.br](http://www.pedagogiaemfoco.pro.br)>. Acesso em: 21 nov. 2012.
- 9 Decreto Municipal nº 4.387. Distrito Federal, setembro de 1933.
- 10 NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981, p. 50.
- 11 *Decreto lei nº 4.993 do Distrito Federal*
- 12 VILLA-LOBOS, Heitor. O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. *Boletim Latino Americano de Música*, Ano VI, Tomo VI. Rio de Janeiro, 1946. Reeditado pelo Museu Villa-Lobos: PRESENÇA de Villa-Lobos – 13º vol. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 70-71.
- 13 VILLA-LOBOS, Heitor. Os primórdios do movimento orfeônico. *Boletim Latino Americano de Música*, Ano VI, Tomo VI. Rio de Janeiro, 1946. Reeditado pelo Museu Villa-Lobos: PRESENÇA de Villa-Lobos – 13º vol. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1991, p. 14-15.
- 14 GOMES, Ângela de Castro (org.). Apresentação. *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p.14.
- 15 CHUVA, Márcia Romeiro. *Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, p. 34.
- 16 *Ibidem*, p. 30, aspas no original.
- 17 VILLA-LOBOS, Arminda. Villa-Lobos – o educador. *Boletim Técnico-Cultural*, Museu Villa-Lobos, Ano 11, No. 1, 1984, pp. 1-2.
- 18 PRIMO, Judite. Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais. *Cader-nos de Sociomuseologia*. Lisboa, ULHT, 1999, nº 15, pp. 95-104.
- 19 Mário Chagas, em palestra organizada

pela Rede de Educadores de Museus do Rio de Janeiro (REM/RJ), março de 2012.

20 Lei n.º 6.757, de 17 de dezembro de 1979.

21 “Aylton Escobar entrevista Arminda Villa-Lobos”. Programa TVE, déc. 1980, DVD 52, Acervo Biblioteca do Museu Villa-Lobos.

## A MINDINHA QUE EU CONHECI

Ely Gonçalves

- 1 Pronunciamento feito no seminário *A Musa e o Museu*, em homenagem a Arminda Villa-Lobos, realizado no Museu Villa-Lobos em maio de 2011, como parte da Semana de Museus.
- 2 Fundação MUDES – Fundação Movimento Universitário de Desenvolvimento Econômico e Social.
- 3 Como é conhecido popularmente o atual Centro Cultural Oduvaldo Viana Filho, construído em 1918 e localizado na Praia do Flamengo.
- 4 Em 1948, foi diagnosticado um câncer na bexiga de Villa-Lobos. Em cirurgia realizada nos EUA, foram retirados a bexiga e a próstata e foi feita uma colostomia.
- 5 Restaurante e pizzaria localizada na praia do Leme, no Rio de Janeiro, e muito frequentada pela classe artística.

## A CONSAGRAÇÃO DO MAESTRO

Marcos Augusto Gonçalves

- 1 Texto extraído do livro *1922: o ano que não terminou*, publicado pela Companhia das Letras em 2012.
- 2 Carta de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, 18 de dezembro de 1924, em: MORAES, Marcos Antônio de (org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp,

- 2001, p. 164.
- 3 WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977, p. 79.
  - 4 Ibidem, p. 82.
  - 5 Ibidem, p. 28.
  - 6 No final do depoimento ao MIS-SP, por ocasião do centenário da Semana, o mediador Francisco Luiz de Almeida Salles anunciou que o pintor Alfredo Volpi (1896-1988), presente no recinto, pedia para registrar que presenciou a Semana das galerias do Municipal.
  - 7 GUIMARÃES, Luiz. *Villa-Lobos: visto da plateia e na intimidade*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1972, p. 74-148.
  - 8 DEL PICCHIA, Menotti. A “*semana*” revolucionária. Campinas: Pontes, 1992, p. 81.
  - 9 GUIMARÃES, Luiz, *op. cit.*, p. 73.
  - 10 BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.). 22 por 22. São Paulo: Edusp, 2000, p. 363.
  - 11 GUIMARÃES, Luiz, *op. cit.*, p. 73.
  - 12 Ibidem, p. 74.
  - 13 BOAVENTURA, Maria Eugenia (org.), *op. cit.*, p. 453.
  - 14 Ibidem, p. 255.
  - 15 Ibidem, p. 115.
  - 16 Ibidem, p. 283.
  - 17 WISNIK, José Miguel, *op. cit.*, p. 36.

### A MÚSICA DE VILLA-LOBOS NA SEMANA DE ARTE MODERNA DE 1922

Paulo de Tarso Salles

- 1 Segundo Wisnik, foram apresentadas *Au jardin du vieux sérail*, de Blanchet, e *La soirée dans Grenade* e *Minstrels* de Debussy (WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983, pp. 67-70.).
- 2 MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, Belo Horizonte: Itatiaia, 11ª.ed., 1989, p. 57.

- 3 Ernani Braga, apud MARIZ, *op.cit.*, p.59.
- 4 LIMA, J. de Souza. *Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC, 1968, pp.6; pp.41-42.
- 5 GUÉRIOS, Paulo. *op. cit.*, p. 132.
- 6 A linha melódica da voz sugere a escala de tons inteiros até o c. 8 (Sol-Lá-Si-Dó#). Justamente a referência aos bandolins “seresteiros” (c. 9-11) parece alterar a organização harmônica do canto.
- 7 Esse acorde apresenta notável simetria intervalar entre as notas que o constituem e o material harmônico em seu entorno parece derivar dele. As anotações feitas na fig. 4 demonstram algumas dessas propriedades a partir da notação da Teoria dos Conjuntos desenvolvida por FORTE, Allen. The structure of atonal music. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- 8 LAGO, M. A. Correia do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*: Rio de Janeiro: Reler Editora, 2010, p.239.
- 9 Podem-se ver imagens do sabiá da mata (*Turdus fumigatus*, também chamado de “pardão da Bahia”) e ouvir alguns desses registros ornitológicos nos endereços: <http://www.youtube.com/watch?v=2lLn3OhDXQU> e [http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=aalET\\_85OFo](http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&NR=1&v=aalET_85OFo) (acessados em 04/10/2012).

### DA PARTICIPAÇÃO: VILLA-LOBOS, A SEMANA DE ARTE MODERNA E A CONSTRUÇÃO DA NAÇÃO

Paulo Guérios

- 1 REVEL, J. Microanálise e construção do social. In\_\_\_\_ REVEL, J. (org.) *Jogos de escalas*. A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 32.
- 2 LEVI, G. Sobre a micro-história. In\_\_\_\_

- BURKE, P. (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Edicota UNESP, 1992: 140, 141.
- 3 REVEL, *op.cit.*, 28.
  - 4 Cf. GUÉRIOS, P. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. In\_\_\_\_*Mana*, 9(1), pp.81-108, 2003.
  - 5 GUÉRIOS, P. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Curitiba: Edição do Autor/Parabolé, 2ª.ed. 2009.
  - 5 ELIAS, N. *Mozart. Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahhar, 1994.
  - 6 WISNIK, J.M. *O Coro dos contrários*. A música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1983: 143, 145.
  - 7 WISNIK, J.M. *op.cit.*, 141.
  - 8 idem, p 146.
  - 9 idem, p;161.
  - 10 idem, p.66.
  - 11 Cf. GUÉRIOS, *op.cit.*, 2003.
  - 12 BOURDIEU, P. La production de la croyance. In\_\_\_\_*Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 13, 1977, p.39.
  - 13 OLIVEIRA, L.L. Introdução. In\_\_\_\_OLIVEIRA, L.L., GOMES, E. e WHATELY, M.C. (coord). *Elite intelectual e debate político nos anos 30: uma bibliografia comentada da revolução de 1930*. Rio de Janeiro: FGV, 1980, p. 39.
  - 14 OLIVEIRA, *op cit*: 41.
  - 15 BOMENY, H. Novos talentos, vícios antigos: os renovadores e a política educacional. In\_\_\_\_ *Estudos Históricos*, 6 (11), 1993, p. 25.

### MÚSICA DE TRADIÇÃO ORAL NA EDUCAÇÃO MUSICAL

Ermelinda A. Paz

- 1 PENNA, Maura. *Reavaliações e buscas em musicalização*. São Paulo: Loyola, 1990, p. 65.
- 2 WILLEMS, Edgar. *Las Bases Psicológicas de la Educación Musical*. Buenos Aires: Eudeba, 1961.

- 3 GAINZA, Violeta Hemsy. *Fundamentos, Materiales y Técnicas de la Educación Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977, p. 31, 32 e 34 (tradução nossa).
- 4 VILLA-LOBOS, Heitor. *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*. Distrito Federal: DIP [19 --]. p. 33.
- 5 TACUCHIAN, Ricardo. A Música na educação como processo. In: *A arte como processo na educação*. 2. Ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982, p.63.

### VILLA-LOBOS E O MOVIMENTO FOLCLÓRICO BRASILEIRO

Edilberto Fonseca

- 1 CARNEIRO, Edison. Evolução dos Estudos de Folclore no Brasil. *Revista do Folclore Brasileiro*, Ano 11 n.9, Rio de Janeiro: MEC. 1962.
- 2 No dizer de Paulo Prado, Carlos Gomes era “de um italianismo de realejo, que totalmente ignorou a inspiração social e folclórica da nossa etnografia”. Travassos, Elizabeth. *Modernismos e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p22.
- 3 Em 1936, Mário de Andrade cria a Sociedade de Etnografia e Folclore; em 1937, é criado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN; em 1940, o Instituto Brasileiro de Folclore; em 1941 a Sociedade Brasileira de Folclore.
- 4 Na década de 1930, surgem a Escola Livre de Sociologia e Política de São Paulo (1933), a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (1934) e o Museu Nacional, dentro da Universidade do Brasil (1937).
- 5 ANDRADE, Mário. Folclore. *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*, Rio de Janeiro, Editora Souza, 1949, p. 295.
- 6 ALVARENGA, Oneyda. Música Folclórica e Música Popular. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, Instituto Nacio-

- nal de Folclore, nº 25, 1969, p. 228.
- 7 O Instituto foi transformado em Escola Nacional de Música pela lei. 452 de 5 de julho de 1937 que criou a Universidade do Brasil.
- 8 Mais tarde, em 1943, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo criará o Centro de Pesquisas Folclóricas, que “representou, sem dúvida, a primeira iniciativa de inserção do folclore como campo sistemático de estudos no âmbito da universidade brasileira” ARAGÃO, Pedro de Moura. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e os estudos de folclore no Brasil: uma análise de sua trajetória na Escola Nacional de Música (1932-1947)*, Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2005, p. 14.
- 9 O Departamento de Imprensa e Propaganda foi criado em 1939 pelo governo de Getúlio Vargas e subordinado à Presidência da República, tinha a função de “centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional interna e externa. Cabia a esse órgão a censura do teatro, do cinema, do rádio, da literatura, da imprensa, das atividades recreativas e esportivas. Deveria, também, promover e patrocinar manifestações cívicas, exposições para demonstrar as realizações do governo, produzir cartilhas para as crianças, documentários, jornais nacionais, de exibição obrigatória em todos os cinemas” Delgado, Lucília & Ferreira, Jorge. *O Brasil Republicano. O tempo do nacional-estatismo do início da década de 1930 ao apogeu do Estado Novo*. Livro 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.141.
- 10 PEREIRA, Antônio Sá. A música no Estado Novo. *Relatório do Ministério da Saúde e Educação*. Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 8 nov. 1940, p. 6.
- 11 idem, p.10.
- 12 PEREIRA, Antônio Sá. A música no Estado Novo. *Relatório do Ministério da Saúde e Educação*, Universidade do Brasil, 8 de novembro de 1940, p. 13.
- 13 Boletim do IBICC, apud VILHENA, L. R. Paixão. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p.94
- 14 WAIZBORT apud HAAC, Carlos. O homem que precisou inventar um Brasil. *Revista Pesquisa Fapesp*. São Paulo: Editora Fapesp, março 2012, p.87.
- 15 A ideia de um saber do povo, o *folk-lore*, que se distinguiria do saber cultivado por uma burguesia intelectualizada, letrada e “esclarecida”, foi proposta pela primeira vez na revista inglesa *Atheneum*, pelo antiquário William John Thoms, em 22 de agosto de 1846.
- 16 ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas: cultura popular*. S.Paulo: Olho D’Água, 1985, p.9.
- 17 IBIDEM, p. 11.
- 18 HERDER apud ORTIZ, *op. cit.*, p. 11.
- 19 FORKEL, J. apud TOMLINSON, Gary. *Musicology, Anthropology, History*. In\_\_\_\_\_The cultural study of music: a critical introduction. Ed Martin Clayton, Trevor Herbert and Richard Middleton. New York: Routledge, 2003, p.36.
- 20 FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão*. S.Paulo: Hucitec, 1978, p. 15.
- 21 SEGATO, Rita. A Antropologia e a Crise Taxonômica da Cultura Popular. In\_\_\_\_\_ *Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000, p. 16 (grifo nosso).
- 22 GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Ed. USP, 2006, p. 211.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### MINDINHA – 100 ANOS!

Maria Célia Machado

MACHADO, Maria Célia. *Villa-Lobos: Tradição e Renovação na Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/UFRJ, 1987 (Anexo 4, p.169: Carta para Arminda Villa-Lobos).

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: o Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 2005. p141-142 (Objetivos do Museu Villa-Lobos).

MUSEU VILLA-LOBOS. *Catálogo da obra de Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MinC-Sphan/Pró-Memória, 3a. edição, 1989. (Primeira audição do *Sexteto Místico*: 16/11/1962, Rio de Janeiro: Auditório da ABI. Moacyr Liserra, flauta, José Cocarelli, oboé, Sebastião de Barros, saxofone, Maria Célia Machado, harpa, Romeu Fossate, celesta, Turíbio Santos, violão).

MUSEU VILLA-LOBOS. *Catálogo da obra de Heitor Villa-Lobos*, MinC-Sphan/Pró-Memória, 3a.edição, 1989. (Primeira audição do *Quinteto Instrumental*: 16/11/62, Rio de Janeiro: Auditório da ABI. Moacyr Liserra, flauta, Mariuccia Iacovino, violino, Henrique Niremberg, viola, Peter Dauelsberg, violoncelo, Maria Célia Machado, harpa).

### VILLA-LOBOS E SEUS ÍNDIOS

Leopoldo Waizbort

BORN, Georgina e HESMONDHALGH, David. Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music. In: BORN, Georgina e HESMONDHALGH, David (eds.). *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley etc., University of California Press, 2000, pp. 1-58.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas*. Dissertação de mestrado, Florianópolis, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Momentos decisivos. 8ª ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997, vol 2.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação musical. In: *Boletín Latino-Americano de Música*, Año VI, Tomo VI, 1946, pp. 495-588.

