

Presença de Arminda: processos de construção da memória no Museu Villa-Lobos (1956-1985)

The presence of Arminda: processes of constructing a memory in Museu Villa-Lobos (1956-1985)

Pedro Belchior*
Anderson Antunes**

Resumo: Este estudo pretende compreender o processo de constituição de determinadas memórias sobre Heitor Villa-Lobos. A trajetória de Arminda Villa-Lobos (1912-1985), segunda mulher do compositor, é o fio condutor da investigação. Em uma convivência de mais de vinte anos, ela guardou e organizou centenas de partituras, documentos textuais, correspondências, fotografias e outros pertences de Villa-Lobos, os quais, após a morte do maestro, em 1959, passaram a compor o acervo do Museu Villa-Lobos (criado um ano mais tarde). Não por acaso, Arminda foi fundadora da instituição e a dirigiu por 25 anos. Pretendemos refletir sobre o processo de formação do Museu Villa-Lobos e do papel de Arminda, a fim de evidenciar temáticas privilegiadas e omitidas e questões políticas e institucionais em jogo, partindo do entendimento de que os objetos e as linhas de ação de um museu são signos de uma memória construída.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos; Arminda Villa-Lobos; Museu Villa-Lobos; memória; história.

Abstract: In this article we try to understand the process of constitution of certain memories of Heitor Villa-Lobos. The path of Arminda Villa-Lobos (1912-1985), second wife of the composer, is the leading thread of the investigation. After more than twenty years living together, she kept and organized hundreds of Villa-Lobos' sheet music, documents, correspondences, photographs and more which, one year after the maestro's death, in 1959, became the collection of the Museu Villa-Lobos (created one year later). Not by chance, Arminda was the founder and director of the institution for 25 years. We intend to reflect on the process of formation of the Museu Villa-Lobos and Arminda's role in it. From an understanding that the objects and actions of a museum are signs of a constructed memory, we look to shed light on themes which were privileged and omitted and the political and institutional questions at stake.

Keywords: Heitor Villa-Lobos; Arminda Villa-Lobos; Museum Villa-Lobos; memory; history.

1 Introdução

Em 1956, Heitor Villa-Lobos era o mais prestigiado músico erudito brasileiro. À beira de completar 70 anos, já soavam remotas as viagens do desconhecido jovem carioca pelo interior do Brasil, bem como a primeira visão da Torre Eiffel, na musicalmente promissora Paris dos anos 1920. O velho Villa-Lobos lutava há oito anos contra um câncer de bexiga. Se a doença o tornara frágil, ele jamais deixou de compor e de reger orquestras mundo afora. Devido à idade, porém, em pouco tempo o laureado maestro receberia aviso de

* Museu Villa-Lobos (Instituto Brasileiro de Museus). Mestre em História Social

** Museu Villa-Lobos (Instituto Brasileiro de Museus). Bacharel em Museologia

aposentadoria compulsória do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, órgão que dirigia desde 1933.

Datam de meados dos anos cinquenta os primeiros esforços políticos para a criação de uma instituição destinada a cultuar a imagem do músico. Em 1956, o deputado federal Gabriel Passos apresentou à Câmara de Deputados um projeto de criação do Museu Villa-Lobos, “destinado a conservar tudo quanto possa lembrar a pessoa do maestro, objetos de uso pessoal, partituras, e quaisquer outros documentos” (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 1956). Villa-Lobos reagiu ao intento de modo peremptório:

museu é coisa para gente morta e eu estou bem vivo. Parece até que me querem arquivar; que me julgam incapaz de produzir mais alguma coisa. Pois estão muito enganados. Sinto-me forte como nunca, e inspiração não me falta para continuar produzindo a minha música. Criar músicas é meu ofício, minha vida, minha alegria. Nada de museus (VILLA-LOBOS apud SALGADO, 1971, p. 73).

Clóvis Salgado, ministro da Educação e Cultura à época da declaração de Villa-Lobos, afirmaria, anos depois, que “diante de tanta veemência, a única saída seria recuar. Foi o que se fez, guardando a homenagem para outra ocasião” (SALGADO, 1971, p. 73).

Em vida, fez-se a vontade de um compositor avesso à ideia do museu. Apenas em 1960, ano seguinte ao seu falecimento, um decreto do presidente Juscelino Kubitschek instituiria o Museu Villa-Lobos, imbuído da finalidade de “cultuar a memória de Heitor Villa-Lobos, mediante a realização de empreendimentos destinados à divulgação e ao estudo de sua obra e de fatos de sua vida” (BRASIL, 1960). A instituição funcionaria apenas no ano seguinte, a partir da designação de Arminda Neves d'Almeida, segunda mulher de Villa-Lobos, para a direção da casa. Arminda ocupou o cargo até 1985, ano de seu falecimento.

Este é um estudo sobre o processo de criação e os 25 primeiros anos do Museu Villa-Lobos. Nesse período, destaca-se a figura de Arminda – ou Mindinha, como o maestro a chamava. A fiel companheira organizava correspondências, documentos, programas de concertos, partituras e pilhas de papéis que ocupavam, às dezenas, a tumultuada mesa do compositor. Em livros de recorte, colava artigos de periódicos *de* e *sobre* o maestro, misturados a bilhetes de admiradores de Villa-Lobos e amigos próximos, programas de concertos e outros escritos. Guardava-os com zelo de colecionista.

Arminda é condição *sine qua non* da existência do Museu Villa-Lobos. Não só pelos bens juntados durante anos, sem os quais não existiriam suas coleções, mas pela constatação de que Arminda foi a memória viva e envolvente de Villa-Lobos. Após 1959, ela trabalhou incessantemente para fazer do artista uma figura presente no campo cultural

brasileiro, por meio de concertos nacionais e internacionais, conferências, livros, concursos instrumentais e de musicologia, exposições no Brasil e no exterior e o prestigiado Festival Villa-Lobos, organizado anualmente. Ela buscou garantir a *presença de Villa-Lobos* na vida do país. Não é em vão que seja esse o título de uma série de 13 livros (apenas um deles foi publicado após a morte de Arminda) com depoimentos de músicos, intelectuais e amigos de Villa-Lobos, sempre em tom laudatório e emocionado¹.

O que aqui se discute e se problematiza, porém, é a *presença de Arminda*: seu papel ativo na construção de um lugar de memória² para Villa-Lobos e da preservação de narrativas que lhe atribuem o caráter fundador da música erudita “essencialmente” brasileira.

Museus jamais são criados de forma despreziosa. Seus objetos, outrora destinados ao uso cotidiano/funcional, não raro ganham nas vitrines das exposições a dimensão do sagrado e da devoção, tal como relíquias medievais. A missão do historiador – em especial, o historiador que trabalha em museus – é profanar os velhos signos: não se trata de desconstruí-los, mas de submetê-los a um olhar multidimensional e contextualizador. Em outras palavras, é preciso expô-los e confrontá-los à materialidade das relações sociais e de poder em que foram produzidos, quase sempre em contextos de disputa pela legitimação de memórias, símbolos e monumentalidades, que colocam em jogo valores identitários e projetos de futuro (LE GOFF, 1996; JULIÃO, 2006).

É intrigante o silêncio da historiografia, da museologia e de parte das ciências sociais a respeito da atuação de Arminda e do Museu Villa-Lobos e das memórias construídas a respeito do patrono. Tal silêncio talvez se justifique por um senso comum que atribui à instituição o óbvio dever de perpetuar imagens positivas de um artista célebre, ou pela crença num suposto caráter neutro e depositário dos museus (crença alquebrada nas últimas décadas, mas ainda forte). O único a romper esse silêncio é Paulo Renato Guérios, um dos principais biógrafos de Villa-Lobos. A esse respeito, o autor observa:

¹ Tais depoimentos resultam de entrevistas, feitas por Arminda, a essas mesmas personalidades, num programa de rádio do início dos anos 1960, chamado “Villa-Lobos, sua vida, sua obra”, produzido pela Rádio MEC.

² O conceito de *lugar de memória* é estabelecido por Pierre Nora em “Entre Memória e História: a problemática dos lugares”. Em sua análise, Nora descreve que lugares de memória “são lugares, com efeito, nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. Mesmo um lugar de aparência puramente material, como um depósito de arquivos, só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma aura simbólica. [...] Os três aspectos coexistem sempre. [...] É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou” (NORA, 1993, p. 21-22).

os bens de Villa-Lobos em exposição no museu – chapéus, bengala, charutos, jogos – e os textos que os acompanham são os signos do trabalho de perpetuação dessa imagem tão laboriosamente cultivada pelo compositor e animadamente reproduzida por seus admiradores: a imagem do gênio que compunha enquanto conversava, que marcava sua diferença de estilo através dos ‘indefectíveis’ charutos, que jogava bilhar, que mantinha ‘trabalho e lazer convivendo sem limites’, que ‘encontrava prazer em tudo o que fazia’, que lutou pelo resgate dos cordões carnavalescos, que desenvolveu usos eruditos para instrumentos de percussão populares como o reco-reco... signos, enfim, da criação de uma figura emblemática, de um artista único. É essa imagem de singularidade que viaja o mundo e cuja memória é cultuada pelo museu (GUÉRIOS, 2003, p. 29).

A afirmação de Guérios aponta alguns caminhos que esse estudo pretende seguir. Num primeiro momento, procura-se contribuir teórica e metodologicamente para uma análise crítica e metalinguística dos museus, a partir dos conceitos de memória, esquecimento e narrativa biográfica. Em seguida, buscaremos explorar os diferentes projetos de constituição de um lugar de memória para Villa-Lobos, no momento de institucionalização do Museu, em especial entre 1956 e 1970, e a ação de Arminda num contexto cuja retórica oficial reforçava os traços patrióticos e nacionais da música de Villa-Lobos, ao mesmo tempo que negava à viúva do compositor verbas e boas condições de trabalho.

2 Museu e Memória

Falar sobre museus é, também, falar sobre memória. É possível chegar a essa conclusão ao investigar a origem etimológica da própria palavra, que tem sua origem no vocábulo grego *mouseion*. Para o grego antigo, o *mouseion* era o templo das artes e das ciências, um local dedicado às nove musas filhas de Zeus com Mnemósine, a personificação da memória. Assim, o museu configura-se, desde a Antiguidade clássica, como um local caracterizado pela interdisciplinaridade e pela preservação da memória.

Ao longo dos séculos, a ideia de museu desenvolveu-se, transformou-se e consolidou-se, e adquiriu características muito diferentes do *mouseion* da Grécia Antiga, dos filósofos e dos poetas. Cronos, a personificação grega do tempo, irmão de Mnemósine, viu, ao longo das eras, as diferentes encarnações sob as quais surgia e ressurgia a instituição museológica: o templo das artes dos séculos IV e VI, os gabinetes de curiosidades dos séculos XV e XVI, os museus nacionais pós-Revolução Francesa, o ecomuseu, teorizado pelos franceses Hugues de Varine e Georges Henri Rivière.

No entanto, seja qual for a época estudada, encontraremos sempre atreladas aos museus as suas duas características mais essenciais: a interdisciplinaridade e a preservação da memória. As discussões contemporâneas sobre as funções do museu parecem ter alcançado um consenso no estabelecimento de três campos básicos sobre os quais os museus devem atuar. São eles: a preservação (que inclui a coleção, conservação, restauração e documentação), a investigação (correspondendo à pesquisa) e a comunicação (a exposição e as atividades educativas) (VAN MENSCH, 1992).

É preciso, porém, atentar para os pressupostos e as implicações da prática da preservação em uma instituição museológica. Em suas salas e reservas técnicas, aquilo que se preserva não são apenas os objetos. Esses testemunhos materiais agem como signos e formam uma narrativa construída pela instituição museológica por meio de exposições e de ações. O que um museu preserva, portanto, vai para além do campo material, pois engloba também o campo simbólico. Um museu preserva símbolos, narrativas, identidades. Dentro do museu, o objeto perde as suas funções utilitárias originais e é transformado em semióforo³, posto que “representam o invisível, são dotados de um significado”, sendo, pois, “vestígios da antiguidade” (POMIAN, 1994).

No caso de um museu biográfico, como é o Museu Villa-Lobos, aquilo que se preserva em suas salas e reservas técnicas ultrapassa a mera categoria de objetos ilustrativos de um maestro e compositor brasileiro do século XX. Não são, também, apenas objetos-fetiche daquele que foi celebrado pelo presidente Juscelino Kubitschek como “uma das mais altas expressões da alma brasileira, um dos mais autênticos intérpretes do nosso povo e de nossa terra”⁴. Os objetos acondicionados nas reservas técnicas do museu e expostos em suas salas de exposição são, mais do que isso, signos de uma determinada memória de seu patrono.

Uma vez reunidos para integrar o acervo do museu, esses objetos passam a construir narrativas biográficas sobre Villa-Lobos e o seu universo. A biografia, como gênero literário, configura uma estratégia – mesmo que inconsciente – de construção e reconstrução da memória. A partir da narrativa biográfica, é possível criar um diálogo entre os mortos e os vivos, onde a herança dos primeiros é resgatada pela vontade de memória dos segundos. Em um estudo sobre o biografismo, Silva argumenta que

³ Segundo a filósofa Marilena Chauí, o semióforo é “um signo trazido à frente ou empunhado para indicar algo que significa alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica” (CHAUÍ, 2000, p. 9).

⁴ Esta declaração foi dada por Juscelino Kubitschek quando da morte de Heitor Villa-Lobos, em 1959, e foi reproduzida por inúmeros jornais da época, como o *Diário da Noite*, de Pernambuco, *A Gazeta*, de São Paulo, *O Estado*, de Florianópolis, dentre outros. Tais notícias foram recortadas por Arminda Villa-Lobos e preservadas em seus livros de recorte, pertencentes ao Museu Villa-Lobos. Este rico acervo encontra-se, hoje, digitalizado e disponível para consulta no museu.

a biografia como objeto de estudo permite a discussão sobre os vínculos sociais e históricos que se relacionam com a forma como o personagem teve sua obra e sua trajetória lembrada ou esquecida ao longo do tempo, sua vinculação com diferentes grupos e movimentos, a produção editorial, acadêmica e jornalística, o envolvimento de instituições, da promoção de diferentes eventos e de acontecimentos específicos, além de caracterizando-a como documento, mídia e manifestação política e cultural (SILVA, 2009, p. 162-163).

A construção de uma biografia envolve, portanto, uma relação de trocas simbólicas entre o meio, o sujeito e o próprio biógrafo. De acordo com Pierre Bourdieu, o empreendimento biográfico é permeado por um processo denominado como *ilusão biográfica*. Essa ilusão, que atinge tanto o sujeito como o objeto da biografia, enturva a visão e faz enxergar, no conjunto de acontecimentos da existência narrada, uma sequência lógica, cronológica e linear. Assim, busca-se estabelecer relações entre os estados sucessivos, entendidos como etapas necessárias ao desenvolvimento do biografado. O biógrafo, por sua vez, acaba por aceitar essa criação artificial de sentido. A ilusão biográfica

... conduz à construção da noção de *trajetória* como série de *posições* sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações. Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um “sujeito” cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações (BOURDIEU, 1996, p. 189).

A partir desta lógica, ergue-se uma determinada imagem para o sujeito biografado. É criada uma identidade que, por sua natureza biográfica, adquire um caráter de oficialidade e que se transforma, portanto, em um discurso oficial. Logo, a biografia constitui-se, de forma consciente ou inconsciente, em uma estratégia de criação e manutenção de uma imagem desejada. E o museu tem a capacidade de atribuir um caráter oficial a essas memórias.

No caso específico de Villa-Lobos, não foram poucos os autores que se dispuseram a narrar biograficamente a sua trajetória. O primeiro desta linha foi o historiador e musicólogo Vasco Mariz, que, entre 1946 e 1947, escreveu o livro *Villa-Lobos, o homem e a obra*, publicado em 1949, pela Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores.

Sobre a obra de Mariz, Guérios comenta que

... muito mais que um trabalho de pesquisa, esse trabalho pioneiro de Mariz foi uma verdadeira criação de uma imagem de Villa-Lobos, posteriormente reproduzida e recriada de diversas formas. Devido à inexistência de fontes externas, especialmente relativas à infância e à juventude do compositor, o relato de seus primeiros anos traçado pelo autor é um artefato que, por um lado, nos diz muito da imagem que o próprio Villa-Lobos desejava que fosse produzida de si, e, por outro, nos diz da imagem que o próprio Mariz achava condizente com o lugar de artista então ocupado por ele (GUÉRIOS, 2003, p. 19).

Levando em consideração os efeitos da ilusão biográfica, é preciso manter um olhar crítico ao se debruçar sobre uma biografia. No caso de Mariz, ao receber relatos do próprio compositor, é preciso investigar o quanto do que é contado por Villa-Lobos sobre sua infância são fatos concretos e o quanto é uma tentativa do compositor em entender sua própria trajetória.

Ainda de acordo com Guérios (2003), a identidade criada por Mariz em sua biografia de Villa-Lobos gerou associações que foram repetidas *ad nauseam* por outros biógrafos. Ao ecoar em pesquisas e publicações de outros autores, essa imagem é fortalecida. A memória é, portanto, uma construção que ocorre ao longo do tempo, na medida em que flutua o balanço entre as suas duas potencialidades: lembrar e esquecer. O esquecimento é a possibilidade de lembrança e a lembrança requer esquecimentos. São intrínsecos à memória, portanto, períodos de grande latência, assim como períodos de revitalizações repentinas. Essas duas potências da memória nos afastam dos extremos entre Funes⁵, o memorioso e o rebanho de Nietzsche⁶.

Memória e identidade são fabricações e são, portanto, construtos dinâmicos. Sobre este tema, Funari e Carvalho argumentam que

... é preciso destacar que a identidade não se configura como um dado estático ou inerente aos indivíduos e suas comunidades. Ao contrário, trata-se de uma invenção que nos permite criar consciências acerca do pertencimento (Bauman, 2005). E essas invenções, invariavelmente, possuem usos políticos. São essas criações identitárias que dialogam ativamente com a área dos museus e dos patrimônios, que nos permitem afirmar o que é considerado o “eu” e o “outro” e, portanto, o que está inserido ou excluído de determinados padrões sociais ou grupos de vivência (FUNARI; CARVALHO, 2011. p. III).

⁵ Funes, o memorioso é um personagem do escritor argentino Jorge Luis Borges que, a partir de um acidente em que leva um tombo, adquire a capacidade de lembrar-se de tudo. Nada, nenhum detalhe escapava da memória de Funes.

⁶ “Observa o rebanho que pasta diante dos teus olhos: ele não sabe o que significa nem o ontem nem o hoje; ele pula, pasta, repousa, digere, pula novamente, e assim da manhã à noite, dia após dia, estritamente ligado a seu prazer e à sua dor, ao impulso do instante, não conhecendo por esta razão nem a melancolia nem a tristeza” (NIETZSCHE, 2005, p. 70).

Em sua análise, os autores identificam a proximidade entre as criações identitárias e as instituições museológicas. No Museu Villa-Lobos, reverbera em suas paredes e vitrines expositivas a imagem consagrada de seu patrono, materializada nos seus objetos pessoais em exposição. Ao utilizar esses objetos para produzir uma narrativa sobre o compositor, o Museu atribui uma materialidade à construção de sentidos que é a imagem de Villa-Lobos hoje preservada e difundida pela instituição. A respeito da proximidade entre identidade e museus, Funari e Carvalho afirmam que

... os Museus foram constituídos de forma a corroborar discursos que permitam às pessoas criarem uma consciência à cerca de seus pertencimentos. Os museus articulavam invenções identitárias, atribuindo-lhes materialidades e, portanto, força simbólica. Os discursos apresentados nos museus encontravam ecos nas culturas materiais. Criava-se, portanto, uma díade discurso – materialidade que, quando coordenadas, gerava o efeito de realidade. Para o público, tinham-se as ideias e as provas. Esse mecanismo de poder esteve durante muito tempo à disposição dos Estados nacionais, que, além das instituições museológicas, trabalhavam com os próprios sentidos de patrimônio (FUNARI; CARVALHO, 2011. p. 1).

No Museu Villa-Lobos, o discurso entoado é o da brasilidade de seu patrono, característica em muito associada com o compositor. Há muitas nuances na obra de Villa-Lobos, o que inclui desde peças com traços do romantismo europeu, feitas no início da carreira, a obras sinfônicas cuja complexidade estilística busca sintetizar aspectos do que Villa-Lobos entendia como típicos de uma essência brasileira. O ciclo dos *Choros* – que inclui músicas de câmara e obras sinfônica – é exemplo deste sincretismo entre a música popular urbana (o choro, que dá nome à série), temas e cantos indígenas e a linguagem erudita moderna.

De todo esse complexo panorama, a imagem que dele se ressalta hoje é a de um compositor cuja obra sintetiza a brasilidade – uma imagem que se sedimentou ao longo do tempo, mas que nem sempre esteve associada à figura de Villa-Lobos. Nesse sentido, há uma série de vozes que, quase em uníssono, falam da (auto) descoberta do compositor enquanto “músico brasileiro”, a partir da década de 1920.

Nesse sentido, Gilberto Freyre, na conferência de abertura do Festival Villa-Lobos, em 1º de novembro de 1982, afirma que

... tendo convivido com Heitor Villa-Lobos como convivi, sei quanto o Brasil existia, em termos dos mais efusivamente sentimentais, para esse *brasileiríssimo brasileiro*. O Brasil era, para ele, o que se diz no máximo hino cívico: “pátria amada, estremeçada: salve, salve!”. Mas era somente pátria, assim estremeçada: era quase religiosamente idolatrada (FREYRE, 1982, p. 1 [grifo nosso]).

No momento da fala de Freyre, já se haviam cristalizado as ideias de *nação* e de *música brasileira*. Mas, apesar da emoção e do afeto despertados por uma estética representativa de aspectos nacionais, consolidada e reafirmada a cada geração, a ideia de uma música essencialmente brasileira – a do “Brasil brasileiro” – não possui estatuto ontológico: é uma construção dos homens e, portanto, dotada de historicidade.

O fenômeno da *música nacional* ganha força no século XIX, no contexto de construção das identidades nacionais europeias e da busca constante por características que definiriam a singularidade de cada lugar. O pensador alemão Johann Herder (1744-1803) é, neste sentido, um dos precursores da ideia de que a individualidade de cada nação não estava em suas elites, cujos hábitos cosmopolitas engendraram ideias e práticas convencionadas como ilustradas e civilizadas, mas nos camponeses e nas classes populares – esses, sim, representativos da “essência” de cada local. Inicia-se, no século XIX, a febre da coleta de canções, lendas e histórias desses grupos sociais. O conceito de *folclore* é criação desse período. Consolidava-se, então, o conceito de *universalismo do particular*: as nações carregam um “espírito”; o caráter supostamente universal da cultura deve ser visto e medido a partir da particularidade dos povos – e do “povo”, em oposição às elites cosmopolitas.

No campo musical, França, Alemanha e Itália consolidavam-se como centros de produção e difusão de *música ocidental*. O termo “ocidental”, vale dizer, equivalia a “universal”, a uma linguagem erudita que serviria como único padrão válido de arte e que deveria embasar a produção musical de todos os países. Porém, em reação a essa concepção universalista, houve a tentativa de criação de estéticas próprias, no bojo da construção de identidades nacionais. Artistas de países como Boêmia, Noruega, Finlândia, Dinamarca, Espanha e Rússia, dentre outros, transitaram entre os centros de difusão da *música ocidental* e seus países de origem, e buscaram compor obras que, apesar de influenciadas por técnicas de composição francesas, italianas ou alemãs, contivessem caráter “nacional” por agregar aspectos tradicionais locais (GUÉRIOS, 2003, p. 75-82).

No Brasil, a ideia de *música nacional* é posta em questão ainda no século XIX, e de formas diferentes, por Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e Alexandre Lévy. Não havia, porém, no campo cultural brasileiro, elementos que pudessem alimentar a formação de uma música com características nacionais; basta dizer que eram ainda incipientes os estudos folclóricos e a “coleta” de tradições populares – Sílvio Romero e Mello Moraes Filho figurariam como exceções. Já na época de Villa-Lobos, as discussões sobre o caráter da nação brasileira já haviam ganhado fermento intelectual. Obras como *Os sertões* (1899), de

Euclides da Cunha, e *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), de Lima Barreto, construiriam, cada uma a seu modo, questões sobre identidade e formação histórica da nação. A década de 1930 seria um nascedouro de novas interpretações sobre o caráter nacional, se tomarmos como exemplos os seminais *Casa grande e senzala* (1933), de Gilberto Freyre, e *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Hollanda. Mas é nos anos 1920, em duas viagens a Paris, no encontro e no confronto com os europeus e suas representações de um Brasil exótico e distante, que Villa-Lobos “descobre-se” e constrói-se brasileiro (GUÉRIOS, 2003, pp. 140-156). Tamanha *brasilidade* pode ser verificada em obras como *Choros n. 10*, mescla originalíssima da estética erudita moderna com cantos e sons indígenas e populares urbanos, capaz de emocionar o mais cético dos espectadores.

Feita essa digressão histórica, voltemos ao discurso de Freyre. Sobre a identificação de Villa-Lobos com os indígenas, afro-brasileiros e estratos populares, ele comenta:

... para exatas interpretações de algumas de suas criações, ele próprio considerou necessário recorrer – um arrojado antropológico – a instrumentos indígenas ou africanamente brasileiros. Esta *uma das marcas da brasilidade*, vamos dizer assim, de Villa-Lobos. Ele recorreu a esses instrumentos inteiramente exóticos, primitivos, para dar universalmente certos sons a algumas de suas composições. Uma marca a mais de quanto, nele, *era profunda a identificação com a música especificamente brasileira*. [...] Villa-Lobos interpretou como ninguém, muito além de Carlos Gomes, seu antecessor, o índio brasileiro. Muito além do autor, do criador de *O Guarani*, ele projetou-se empaticamente no índio brasileiro, sentindo o índio brasileiro no seu próprio EU. Ele projetou-se no africano brasileiro, sentindo-se também nele. Ele projetou-se em mulheres, em meninos, em analfabetos, por esse poder extraordinário, por essa genial empatia, de projetar-se naqueles entes que ele queria interpretar como se fosse ele próprio (FREYRE, 1982, p. 2 [grifos nossos]).

A brasilidade de Villa-Lobos era aclamada não apenas por seus amigos e conhecidos, mas também veiculada na imprensa. Em um recorte do *Diário Carioca*, de 6 de dezembro de 1959, podemos ler o seguinte: “De fato, a obra do mestre das ‘Bachianas’ está destinada a projetar-se no porvir como representativa do Brasil, do qual constitui um retrato sonoro dos mais empolgantes” (O MUSEU VILLA-LOBOS, 1959a). Em conferência proferida por Clóvis Salgado sobre o aniversário de dez anos do Museu Villa-Lobos, o ministro da Educação e Cultura afirma que “nenhum compositor, até hoje, contribuiu tanto quanto ele para a criação de uma música autenticamente nossa, verde e amarela, brotada de nossa terra, de nossa gente, de nosso espírito e de nossa sensibilidade” (SALGADO, 1971, p. 77).

O caráter nacional da obra de Villa-Lobos torna-se, assim, sua característica mais marcante e mais significativa para a coletividade. Para o sociólogo francês Maurice Halbwachs, diferenciam-se a memória individual e a memória coletiva. A memória individual

é apenas um ponto de vista da memória coletiva, e esse ponto de vista depende tanto do lugar que o indivíduo ocupa dentro de seu grupo social, quanto de sua trajetória por entre diversos grupos, durante a sua vida. A memória coletiva, por sua vez, não é o mero somatório dos pontos de vista de cada um de seus membros, pois cada memória individual já é coletiva. Para Halbwachs, a memória é uma construção social, e entendê-la requer analisar toda a rede de relações dentro dos grupos sociais (HALBWACHS, 2006; SILVA, 2009).

A memória que se preserva sobre Villa-Lobos não é, portanto, mera construção do próprio compositor ou de seus biógrafos, mas tem sua gênese na complexa rede de relações entre os grupos sociais com os quais se relacionou.

Os objetos e documentos do Museu Villa-Lobos são, em sua grande maioria, fruto do colecionismo de Arminda Villa-Lobos. O acervo é villa-lobiano em sua essência, mas carrega a marca, a visão de mundo, os valores que sua segunda esposa, em conjunto com intelectuais próximos ao grande compositor, pretenderam legar às demais gerações. Os objetos de cunho íntimo e mesmo as centenas de partituras de Villa-Lobos, ao serem incorporadas ao acervo de um museu – ou seja, ao serem franqueadas ao acesso de um público para além das relações pessoais do compositor –, passam a estabelecer linguagens e narrativas, a partir do olhar e da prática dos indivíduos e dos grupos sociais que os selecionam e organizam.

Sob esta perspectiva, devemos ressaltar o papel privilegiado de sua segunda esposa, Arminda Villa-Lobos, figura-chave na preservação da memória de Villa-Lobos após sua morte.

3 Sobre cantilenas e óperas bufas: controvérsias músico-museais de uma nação

A responsabilidade de Arminda na criação e manutenção da memória de Villa-Lobos já era percebida por seus contemporâneos, como podemos perceber através de uma correspondência do musicólogo Luiz Heitor Correia de Azevedo para Arminda, de 22 de janeiro de 1960. Nessa correspondência, que se encontra hoje digitalizada no acervo do Museu Villa-Lobos, 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” (AZEVEDO, 1960).

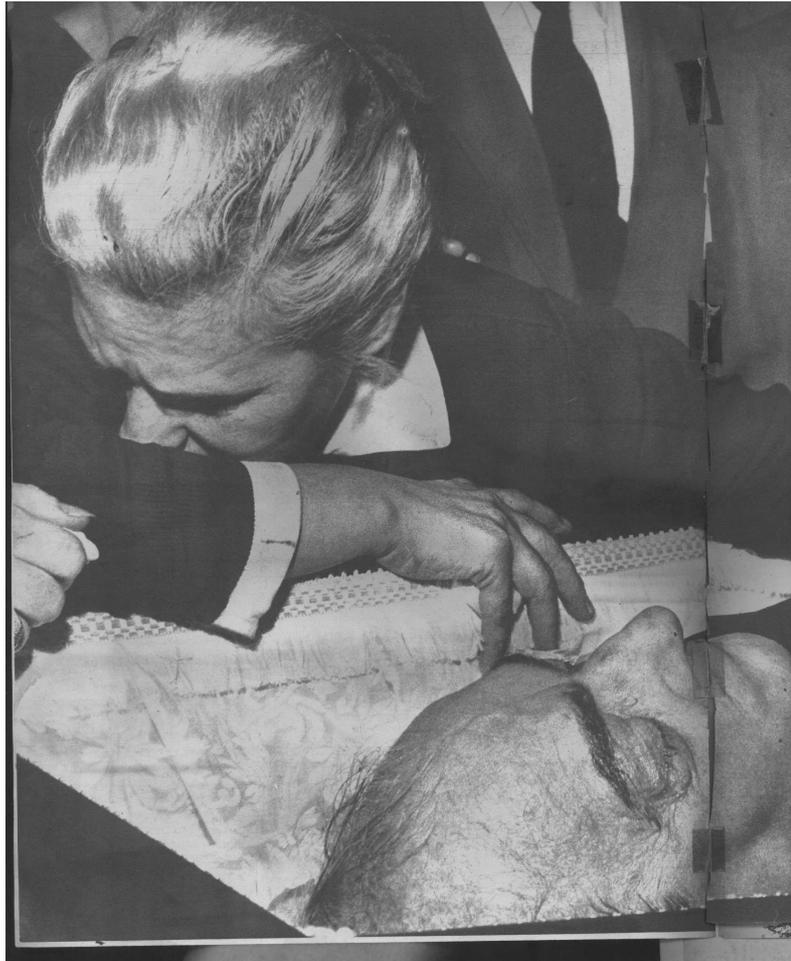


Figura 1: Arminda chora a morte de Villa-Lobos.
Fonte: Acervo Museu Villa-Lobos.

Apesar da importância de Arminda Neves d'Almeida, nenhum biógrafo de Villa-Lobos debruçou-se sobre sua trajetória. Isso torna a personagem carismática, de olhos verdes e cabelos loiros reluzentes, uma figura cercada de lacunas. Sabe-se que ela nasceu no Rio de Janeiro, em 1912, e formou-se em violino – não se sabe ao certo em que instituição. Villa-Lobos e Arminda teriam se conhecido em 1932. Segundo a versão de Luiz Guimarães, cunhado de Villa-Lobos, ambos teriam sido apresentados por insistência de Lucília Guimarães, então esposa de Villa-Lobos, pianista e professora de música. Trata-se de um episódio envolto em silêncio, sobre o qual a bibliografia sobre Villa-Lobos preferiu calar-se. O assunto tornou-se um tabu, devido ao fato de o maestro e a estudante de música, mais tarde sua secretária, terem mantido durante alguns anos uma relação extraconjugal. Apenas em 1936, após o envio de uma carta a Lucília, escrita por Villa-Lobos na Europa e na qual pedia o desquite, ambos passariam a morar juntos (HELLER, 1991, s/p; MARIZ, 2006). Lucília jamais cederia ao pedido de Villa-Lobos, e um processo de desquite durou anos na justiça, gerando muita tensão entre ambos. Apenas em 1970, quatro anos após a morte de

Lucília, é que Arminda ganha na justiça o direito de assinar o sobrenome Villa-Lobos.

Conforme dissemos anteriormente, as negociações para a criação de uma instituição destinada a preservar partituras, documentos e objetos pessoais de Villa-Lobos teriam se iniciado em meados dos anos 1950, na proximidade da aposentadoria compulsória do então diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO). Discutia-se a ação do Estado nacional para compensar os esforços de Villa-Lobos em divulgar, no exterior, aspectos da cultura e da identidade brasileira. Nesse contexto, é interessante considerar as idas e vindas do projeto de lei, a recusa de Villa-Lobos à ideia de um museu com o seu nome e o manejo, por parte do Estado, de discursos sobre a nação para legitimar a empreitada.

As palavras do próprio Juscelino Kubitschek, reverberadas na imprensa, testemunham a importância dada à ação do Estado para a “imortalização” de sua vida e obra. Em visita ao compositor, internado no Hospital dos Estrangeiros devido a complicações renais, JK afirmou que o governo já teria tomado providências para adquirir todas as suas obras, que seriam depositadas na Biblioteca Nacional, conforme registrou a *Folha da Guanabara* (GOVERNO..., [1959]). Outro artigo de periódico, publicado pelo *Correio da Manhã*, ao referir-se à mesma visita, fala na intenção de JK em adquirir todas as obras e doá-las às “bibliotecas de nossas instituições musicais, e assim preservar no país o acervo valioso de sua obra” (VILLA-LOBOS ENFERMO, [1959]).



Figura 2: Jornal *Folha da Guanabara*, de 1956.
Fonte: Acervo Museu Villa-Lobos

Também é de 1956 o referido projeto de lei do deputado mineiro Gabriel Passos para a criação do Museu Villa-Lobos. Essa talvez seja a primeira vez em que se fala em uma instituição museológica destinada à memória de Villa-Lobos. O projeto de lei 1.588, de 1956, solicita crédito de 5 milhões de cruzeiros para a instalação do museu e a “compra de respectivo material”. É interessante citar a justificativa altamente laudatória de Passos:

é dever do Estado cercar de maior respeito os homens que tiveram atuação marcante na vida nacional e concorrer, por todos os meios de seu alcance, para que os vultos que assim se destacaram sejam venerados pelos seus concidadãos, sobretudo agora quando ainda não voltamos os olhos para as nossas legítimas tradições.

(...)

No momento, uma personalidade, nos domínios da arte musical, tem se projetado de tal maneira, querida e respeitada por todas as nações cultas do mundo, que se torna necessário dar-lhe um lugar de merecido relevo na admiração nacional.

Trata-se de Villa-Lobos, o grande compositor brasileiro, justamente considerado um dos maiores da atual geração pela obra ímpar que vem realizando quase toda dedicada a *exteriorizar as peculiaridades da nossa terra*.

Viajando por todos os países, que reclamam sua presença dos salões de concerto, tornou-se o músico nacional o preferido das grandes plateias onde *a sua música, como uma centelha divina de arte*, traduz de maneira inequívoca, o *transbordamento da alma tropical*, em suas variadas exteriorizações (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 1956a, [s.p.], [grifos nossos]).

Gabriel Passos vale-se da já cristalizada associação entre Villa-Lobos e a música brasileira, e de sua aceitação pelos públicos estrangeiros, além de atribuir ao Estado a responsabilidade de preservar a memória de grandes vultos nacionais. A justificativa também fala da necessidade de “venerar” a obra de Villa-Lobos, e compara sua música à “centelha divina da arte”. É relevante dizer que a justificativa reúne depoimentos de músicos e intelectuais próximos ao compositor, como Gilberto Freyre, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Eleazar de Carvalho, Leopold Stokowsky e outros.

Idas e vindas marcariam o processo legislativo de criação do Museu Villa-Lobos. Antes da recusa de Villa-Lobos, um assessor do Ministério da Educação e Cultura, em resposta ao projeto de lei de Gabriel Passos, propõe a criação de uma “Sala Villa-Lobos”, anexa ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, e a aquisição dos direitos autorais de obras de Villa-Lobos, para posterior edição e distribuição em bibliotecas e centros de estudo (CÂMARA DOS DEPUTADOS, 1956b; MAGALHÃES, 1971). Guilherme Canedo de Magalhães acena com um crédito de 1 milhão de cruzeiros – em vez dos 5 milhões

propostos por Passos – e com a promessa de aposentadoria com proventos integrais, já que o funcionário público Villa-Lobos teria direito apenas à aposentadoria proporcional. Em contraposição à proposta de Passos, portanto, o próprio Ministério da Educação e Cultura oferece uma modesta sala anexa ao CNCO.

Em dezembro de 1959, mês seguinte ao falecimento do maestro, um projeto de lei do vereador Murilo Miranda solicita ao município do Rio autorização para a compra do apartamento do compositor, na rua Araújo Porto Alegre, 56 (O MUSEU VILLA-LOBOS, 1959b). Ali pensava-se criar o Museu Villa-Lobos. A ideia, aparentemente, não foi mais aventada. Em 22 de junho de 1960, ano seguinte à morte de Villa-Lobos, um decreto-lei presidencial finalmente institui o Museu, situado numa sala do nono andar do Palácio Capanema, no centro do Rio. Dessa vez, quem solicita a criação do Museu é o próprio ministro da Educação e Cultura, Clóvis Salgado⁷. A justificativa de Salgado vale-se, grosso modo, dos mesmos argumentos de seu conterrâneo Gabriel Passos. Salienta-se o reconhecimento de Villa-Lobos no exterior, os serviços prestados ao sistema educacional brasileiro e a valorização do folclore e das tradições brasileiras em sua música.

Mas a perspectiva de Clóvis Salgado é que o Museu Villa-Lobos, “com todas as características dos museus”, fosse o núcleo de um instituto de musicologia, “para a caracterização e o prestígio da arte musical brasileira” (SALGADO, 1960). Numa conferência de 1970, em comemoração ao décimo aniversário do Museu, Salgado reafirmaria o desejo de que a instituição se transformasse em núcleo de pesquisas sobre a música brasileira. Para ele, Heitor Villa-Lobos inspiraria, mais do que outros nomes, a criação desse centro de estudos, já que, com o compositor, a música erudita brasileira teria rompido “as fronteiras nativas” e conquistado “sentido universal”: “É a nossa maioria, cujos rasgos mais vigorosos nos cumpre analisar, compreender e documentar” (SALGADO, 1971, p. 77-78).

⁷ O mineiro Clóvis Salgado da Gama (1906-1978) foi professor de Medicina, governador de Minas e ministro de Educação e Cultura. Apoiou o golpe militar de 1964 e filiou-se, posteriormente, ao governista ARENA. Foi idealizador do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, e dá nome ao órgão fomentador da arte do governo de Minas, a Fundação Clóvis Salgado.



Figura 3: A celebrada brasilidade de Villa-Lobos é título de matéria do *Correio da Manhã* de 1959.
Fonte: Acervo Museu Villa-Lobos.

Apesar das boas intenções políticas, e dos discursos que elevavam a glória de Villa-Lobos aos píncaros, o Museu Villa-Lobos funcionou de forma precária por pelo menos 16 anos. Duas portarias do MEC, uma de 1960 e a outra do ano seguinte, visaram regulamentar as funções do Museu e deram a Arminda o cargo de direção. Segundo ela própria, o museu tinha apenas uma sala, a de número 911, no nono andar do Palácio Capanema. Mais tarde, seriam adquiridas as salas de 912 a 914, e uma copa “que passa também à finalidade de reserva técnica e depósito de material de consumo” (VILLA-LOBOS, 1983, p. 3). A sala de Arminda era também a de exposição permanente. O fato de o museu ter sido instituído por decreto, e não por projeto de lei, impedia uma estrutura funcional própria e a possibilidade de criação de novos cargos.

Arminda contava com o apoio de alguns funcionários do setor administrativo do MEC, e nada mais. E ela própria trabalhou, durante muitos anos, sem qualquer vantagem material. Não raro, comprava café e açúcar para os funcionários. Recebia estudantes e demais visitantes, organizava palestras e concursos, correspondia-se com embaixadas e

consulados do Brasil no exterior, publicava livros e dirigia anualmente o Festival Villa-Lobos, maior evento de difusão da obra de Villa-Lobos no Brasil. Apesar de não poder contar com uma equipe técnica, Arminda recebia ajuda de funcionários da Funarte (VILLA-LOBOS, apud ROQUE, 1982, p. 44) e conselhos de músicos e estudiosos da obra de Villa-Lobos, como Arnaldo Estrella, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Eurico Nogueira França e Souza Lima.

Apesar de Arminda ter reivindicado, por anos, a edição de uma lei de criação do Museu, isso ocorre apenas em 1976. Em entrevista ao jornalista Carlos Roque, em 1982, Arminda diz:

eu fiquei nesse impasse de 1961 a 1976, que foi o ano em que eu fui nomeada oficialmente como diretora. Eu fiquei com uma vergonha danada porque parecia que eu tinha feito chantagem aqueles anos todos. (...) Porque aí *eu aprendi que o MVL não havia sido criado, e sim instituído*. Eu não sabia que havia diferença nessa coisa. De modo que antes não havia cargo. Quando estrearam o museu e o cargo, aí me nomearam (VILLA-LOBOS, apud ROQUE, 1982, p. 45 [grifo nosso]).

Sob a direção de Arminda, as coleções do Museu e as ações de difusão revestem-se de sentimentalismo e urgência. Ela provavelmente conhecia cada item que, anos mais tarde, nós, servidores, trataríamos e processaríamos com uma frieza reverente. O Museu era como uma extensão de seu apartamento (na rua Marquês de Abrantes, bairro do Flamengo). Na entrevista, diz que considera o Museu a sua “casa número 1”. Ela levava itens do apartamento para o museu, e vice-versa. Contrariava, assim, as rígidas recomendações de segurança internacionais para museus.

Os livros de recortes constituem uma extensa coleção de 56 brochuras de grandes dimensões, que reúnem cerca de 35 mil artigos de periódicos, além de correspondências, fotografias e programas de concertos, colados intrusivamente numa verdadeira hemeroteca devotada a registrar os caminhos de Villa-Lobos e a perenizá-los nos tempos vindouros – o da Arminda diretora e o dos historiadores sequiosos por compreender o fenômeno Villa-Lobos. Tais livros ficavam guardados em seu apartamento, o que demonstra a inexistência de uma separação categórica entre uma memória “científica” e institucional dos museus e uma memória afetiva e personalista. Os recortes muitas vezes inspiravam novos artigos para a série *Presença de Villa-Lobos*. Ela encarava os álbuns e a série *Presença* como algo de extremo valor histórico e sentimental:

em casa eu fico selecionando *meus álbuns de recortes* e tenho encontrado coisas interessantíssimas mesmo, além de acrescentar palestras que são realizadas por mim, acrescento um estudo qualquer que tenha sido feito sobre a obra de Villa-Lobos, seja brasileiro ou estrangeiro e coisas assim.

(...)

Os livros [da série *Presença de Villa-Lobos*], embora também sejam de uma suma importância em todos os sentidos, têm um que de sentimentalidade bastante acentuado. Mas se você visse a procura daqueles livros... é um livro como uma Bíblia. Você pode ter como livro de cabeceira porque distrai, sobretudo em função da riqueza dos artigos que tais livros contêm (VILLA-LOBOS, apud ROQUE, 1982, p. 45).

Nos constantes ofícios ao governo, nos quais solicitava a criação em lei do Museu, Arminda sempre se queixava do pequeno espaço reservado à instituição. Soa como uma cantilena: não aquela do lirismo de *Bachianas Brasileiras nº 5*, mas a exteriorização persistente do desejo de que o Museu tivesse espaço físico e profissionais qualificados para o estudo, a preservação e a difusão da obra do patrono. Em oposição à cantilena de Arminda, os dirigentes políticos acenavam com um enaltecimento retórico quase religioso de Villa-Lobos, o que reforçava o caráter *essencialista* da brasilidade do mestre; mas respondiam com poucos recursos, um cubículo no nono andar do Palácio Capanema e promessas de futuro. Discursos populistas e um tanto esquizofrênicos, haja vista o fosso entre a instituição real – acossada pelas escuras paredes de madeira das repartições do Capanema – e a instituição idealizada por Clóvis Salgado como núcleo de um instituto de musicologia. (Não caberia dizer, nas nossas metáforas musicais, que os dirigentes respondiam à cantilena de Arminda como personagens caricaturais de uma ópera bufa?)

Mas a cantilena nunca terminava em protesto: Arminda orgulhava-se das inúmeras atividades realizadas em condições tão pouco condizentes ao enaltecimento retórico, pelas elites políticas, da vida e da obra de Villa-Lobos.

Sob a batuta de Mindinha, o Museu Villa-Lobos esteve ativamente relacionado a práticas de divulgação da figura de seu patrono, tido como, “indiscutivelmente, representante máximo da cultura musical brasileira” e “figura máxima da música brasileira”, no Brasil e no exterior (VILLA-LOBOS, 1983, p. 6). O interesse de instituições estrangeiras pela figura de Villa-Lobos e pela divulgação de sua vida e obra é descrito por Arminda como “crescente”, estando o museu preparado para realizar intercâmbio com essas instituições, recebendo “programas, discos, teses de quarteto de cordas, de piano, etc, realizando-se, assim, um intercâmbio de alto alcance para o Museu Villa-Lobos” (VILLA-LOBOS, 1983, p. 5-6).

Em um *Boletim Informativo do Museu Villa-Lobos*, de 1983, Arminda destaca as atividades que o museu realizava em condições tão primárias:

... 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 da Medalha Villa-Lobos a artistas renomados pela difusão da obra do Patrono, no exterior, dentre eles Andrés Segovia, Aline Barentzen, Paul Le Flem, Stokowski, Julian Bream, etc. (VILLA-LOBOS, 1983, p. 3).

O Museu Villa-Lobos de Arminda privilegiava a difusão da obra do patrono. Por dois motivos: o desejo de torná-lo conhecido no Brasil e no exterior, numa luta constante contra o esquecimento e o abandono; e a inexistência de espaço físico para atividades de processamento técnico condizentes com a vastidão documental legada por Villa-Lobos. A partir da segunda metade dos anos 1970, esse universo de partituras, correspondências, programas, fotografias e outros documentos passou a receber tratamento, registro e análise. Mas foi no início da década seguinte que esse processo ganhou força.

Um fator político de grande relevância impulsionou as atividades do Museu Villa-Lobos: a sua inclusão na Fundação Nacional Pró-Memória. O órgão foi criado em 1979, por iniciativa do designer pernambucano Aloísio Magalhães, e incorporou à sua estrutura uma parte do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e instituições do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) do Ministério da Educação e Cultura, do qual fazia parte o Museu Villa-Lobos. No dia 29 de outubro de 1982, o Museu integra-se ao Pró-Memória, fato visto com otimismo por Arminda (VILLA-LOBOS, 1983, p. 5).

Naqueles primeiros anos da década de 1980, ela negociava com Magalhães a aquisição de uma sede. As salas do Palácio Capanema já não davam vazão, segundo ela, a um acervo crescente. Tem-se em vista, então, a compra de um casarão do fim do século XIX, tombado pelo IPHAN, na rua Sorocaba, 200, em Botafogo – junto a outros tantos casarões e casinhas históricas que deram lugar, anos depois, a edifícios residenciais.

Arminda não chegaria a ver consumada a sua reivindicação de anos. Faleceria no dia 5 de agosto de 1985, devido a um infarto. Apenas no ano seguinte ocorreria a mudança de sede, já sob a direção do violonista Turíbio Santos. O Museu Villa-Lobos seguiria outros rumos, receberia novos funcionários e daria novo tratamento técnico ao acervo. A narrativa

da *brasilidade* e da *singularidade* do gênio criador do patrono, porém, continuaria sendo a tônica da exposição e das ações do Museu, como prova da eficácia das memórias produzidas sobre Villa-Lobos, ao longo de muitos anos, e dos ecos da laboriosa presença de Arminda.

4 Considerações finais

A exposição de longa duração do Museu Villa-Lobos ocupa quatro salas do térreo do casarão principal⁸. Há objetos, medalhas, fotografias e fac-símiles de partituras que pertenceram a Villa-Lobos. Na sala ao fundo, o visitante encontra um painel com os seguintes dizeres do compositor: "Sim, sou brasileiro e bem brasileiro. Na minha música deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil. Eu não ponho mordida na exuberância tropical de nossas florestas e dos nossos céus, que transporto instintivamente para tudo que escrevo".

É visível a permanência de memórias que atribuem a Villa-Lobos uma brasilidade intrínseca, fruto do "instinto" e de um temperamento caudaloso homólogo aos "rios e mares" do país. Nesse sentido, formulações de intelectuais de várias gerações, de Sílvio Romero a Gilberto Freyre, deram tônus a sentimentos de brasileirismo compartilhados pela *comunidade imaginada* Brasil (ANDERSON, 2008). Villa-Lobos foi um grande artífice do imaginário ligado à formação identitária brasileira, e trouxe para a linguagem musical aspectos há muito discutidos e valorizados pela intelectualidade. Como afirma Guérios (2003), Villa-Lobos obteve, de seus estudos sobre a música erudita europeia e as sonoridades brasileiras, uma "síntese absolutamente original":

tornou realidade um projeto acalentado há décadas por inúmeros brasileiros, que aguardavam com grande expectativa algum músico capaz de realizar tal síntese. E a junção dos ingredientes da música nacional não é tarefa simples nem unívoca. Villa-Lobos resolveu-a com extremo brilhantismo, condensando em uma mesma música a estética erudita reputada como a mais avançada, a música ameríndia, a música popular urbana brasileira e a própria imagem da nação. Tudo isso apresentado em linguagem própria e inconfundível (GUÉRIOS, 2003, pp. 146-147)

Aos historiadores-pesquisadores de museus, cômicos da importância de se dessacralizar os bens que a própria ação do homem transformou em relíquia, não cabe desconstruir o imaginário atribuído àqueles bens, mas de entendê-los em seu contexto,

⁸ A parte superior do casarão principal abriga três reservas técnicas e a área de Museologia. Há ainda três imóveis anexos, destinados à biblioteca, à ação educativa e à área administrativa. Uma concha acústica, construída no jardim da instituição, serve aos saraus e apresentações musicais.

problematizá-los, desnudar a suposta *naturalidade* com que são franqueados ao público. Compreender a memória instituída pelo Museu Villa-Lobos – e o caso específico de Arminda – é um caminho promissor de análise, que pensamos em aprofundar nos próximos anos.

Dentro dos museus, certos tipos de memória estão consagrados em coleções e exposições. Para que estejam disponíveis ao pesquisador, é preciso tratar o artefato como documento. Em sua análise clássica, Jacques Le Goff diferencia monumento e documento, afirmando serem os monumentos artefatos erigidos com a intenção de perpetuar certas memórias sobre algum fato histórico relacionado a classes e grupos sociais. Por sua vez, documentos são suportes de informação que resultam da escolha dos historiadores. No entanto, “todo documento é monumento, na medida em que é um produto da sociedade, das relações de poder, que o selecionam e lhe atribuem algum valor, conferindo-lhe uma carga de intencionalidade” (LE GOFF, 1996, p. 550). As informações, portanto, não são intrínsecas ao objeto, mas devem ser resgatadas por meio da pesquisa. Um documento deve ser analisado criticamente levando-se em conta o contexto em que foi criado, juntando-se uma perspectiva econômica, social, política, cultural, etc., mas, sobretudo, analisando-o como instrumento de poder. Segundo Julião:

as informações, por sua vez, não são latentes nos artefatos; para que se tornem testemunhos da história é preciso interrogá-los como evidência do passado que se quer conhecer. É o trabalho do historiador, movido pelas preocupações do presente, que faz emergir dos objetos as informações, através da investigação, do confronto e análise de seus dados. Trata-se da crítica ao documento, que superou hoje a mera verificação de sua autenticidade, envolvendo a análise das circunstâncias da produção e transmissão do documento no tempo (JULIÃO, 2006, p. 98).

Ao tratar as correspondências, as biografias, os recortes de jornais e produções intelectuais de Arminda Villa-Lobos, Heitor Villa-Lobos e seus contemporâneos como documento/monumento, podemos transitar entre os campos da memória e da disciplina histórica, entendendo as estratégias de constituição da memória desenroladas ao longo do tempo, pois os documentos não são neutros, mas dotados de intencionalidade. Em sua análise sobre pesquisa histórica nos museus, Julião argumenta que

como acúmulo intencional de objetos semióforos, resultantes de relações de poder que permeiam a sociedade, as coleções constituem documentos/monumentos privilegiados para investigações a respeito de como as sociedades e grupos sociais formulam simbolicamente e projetam no tempo as imagens e representações que fazem de si e do mundo. Estudos do contexto, das formas e critérios de seleção, dos propósitos e pressupostos ideológicos que conduziram à incorporação de objetos ou categorias de objetos em coleções podem relevar as construções imaginárias, ou como sugere Pomian, as maneiras como a sociedade opõe os mundos visível e invisível, numa relação que para surgir e ser estável exige do homem o exercício de colecionar (JULIÃO, 2006).

Desta forma, os museus apresentam-se como excelentes locais para pesquisa histórica, uma vez em que é possível transformar a memória consagrada em seus objetos e coleções em objeto de conhecimento crítico, compreendendo as estratégias que levaram as coleções a tornarem-se semióforos de identidades e memórias. O presente desafio museológico é, portanto, realizar uma reflexão metalinguística, em que o museu olha para si mesmo e para suas próprias coleções como objeto de estudo, procurando entender os sentidos conferidos ao patrimônio cultural que preserva ■

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. *Carta a Arminda Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, 22 jan. 1960. Acervo de Correspondências do Museu Villa-Lobos.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, pp. 183-191.

BRASIL. *Decreto-lei n. 48.379*: Institui o Museu Villa-Lobos e dá outras providências. Brasília, 22 de junho de 1960. Arquivo 05, Pasta “Criação do Museu Villa-Lobos: Antecedentes”. Acervo Museu Villa-Lobos.

CÂMARA DOS DEPUTADOS. *Projeto de lei nº 1.588/1956*: Cria o Museu Villa-Lobos e dá outras providências. Rio de Janeiro, 1956a. Arquivo 05, Pasta “Criação do Museu Villa-Lobos: Antecedentes”. Acervo Museu Villa-Lobos.

_____. *Substitutivo ao projeto de lei n. 1.588/1956*. Parecer de Guilherme Canedo de Magalhães, assessor técnico do Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, 1956b. Arquivo 05, Pasta “Criação do Museu Villa-Lobos: Antecedentes”. Acervo Museu Villa-Lobos.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil. Mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000. 103 p.

FREYRE, Gilberto. *Revisitado*: Conferência de abertura do Festival de Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 1 nov. 1982. p. 1-12. (Coleção “Outros Documentos Textuais, Acervo de Outros Documentos Textuais”).

FUNARI, Pedro Paulo Abreu; CARVALHO, Aline Vieira de. Museu e identidade nacional: reflexões e propostas. In: BEZERRA, Rafael Zamorano; MAGALHÃES, Aline Montenegro. (Org.). *Museus nacionais e os desafios contemporâneos*. 1 ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2011. (v. 1). p. 180-193.

GOVERNO imortalizará o maestro Villa-Lobos. *Folha da Guanabara*, Rio de Janeiro. 14 ago [1959]. Museu Villa-Lobos, Livros de Recorte Digitalizados: CD 56.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2006.

HELLER, Alfred. *Samba Classico or Villa*. The life story of Heitor Villa-Lobos. New York, 1991 (no prelo).

JULIÃO, Letícia. Pesquisa histórica no museu. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. *Caderno de Diretrizes Museológicas*. 2ª ed. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura / Superintendência de Museus, 2006. p. 93-106.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 1ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1996. p. 535-553.

MAGALHÃES, Guilherme Canedo de. Villa-Lobos. In: *PRESENÇA DE VILLA-LOBOS*. 6 vol. 1ª ed. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1971. p. 33-37.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música / Francisco Alves, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Whilhem. *Escritos sobre história*. São Paulo: Loyola, 2005.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: A problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, PUC/SP, n.10, dez. 1993, p. 7-28.

O MUSEU VILLA-LOBOS. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 dez. 1959a, [s. p.]. Livros de recorte digitalizados, CD 46, Acervo Museu Villa-Lobos.

O MUSEU VILLA-LOBOS. *O Jornal*. Rio de Janeiro, 17 dez. 1959b, [s. p.]. Livros de recorte digitalizados: CD 46, Acervo Museu Villa-Lobos.

POMIAN, Krysztof. Coleção. In: ROMANO, Ruggiero (Dir.). *Enciclopédia Einaudi*. Porto: Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1994. (v. I. Memória-história).

ROQUE, Carlos. Arminda Villa-Lobos: Meu marido foi um incompreendido. *Interview in Concert*, Rio de Janeiro, n. 49, maio 1982. p. 44-46

SALGADO, Clóvis. *Carta a Juscelino Kubitschek*. Rio de Janeiro, 13 jun. 1960. Acervo de Correspondências do Museu Villa-Lobos.

_____. O Museu Villa-Lobos, sua história e perspectiva. In: *Presença de Villa-Lobos*. 6º vol., 1ª ed. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1971. p. 72-79.

SILVA, Wilton Carlos Lima da. Biografias: construção e reconstrução da memória. *Fronteiras*, Dourados, MS, v. 11, n. 20. jul./dez, 2009, p. 151-166.

VAN MENSCH, Peter. Modelos conceituais de museus e sua relação com o patrimônio natural e cultural. *Boletim ICOFOM/LAM*, Ano II, n.4/5, Agosto 1992. p. X.

VILLA-LOBOS, Arminda. Notas soltas sobre o Museu Villa-Lobos. *Boletim informativo do Museu Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1983. p. 1-7.

VILLA-LOBOS ENFERMO recebe a visita do presidente. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, [1959]. Museu Villa-Lobos, Livros de Recorte Digitalizados: CD 4

Recebido em 26.11.2011

Aceito em 22.01.2012