

**TATYANA DE ALENCAR JACQUES**

***O DESCOBRIMENTO DO BRASIL (1937): Villa-Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo***

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Doutor em Antropologia Social. Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Florianópolis  
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Jacques, Tatyana de Alencar

O "Descobrimento do Brasil" (1937) : Villa-Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo. / Tatyana de Alencar Jacques ; orientador, Rafael José de Menezes Bastos - Florianópolis, SC, 2014.  
428 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

1. Antropologia Social. 2. Descobrimento do Brasil. 3. Heitor Villa-Lobos. 4. Humberto Mauro. 5. som no cinema. I. Menezes Bastos, Rafael José de. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

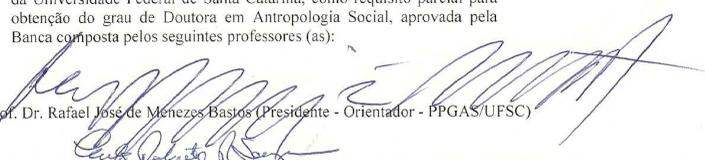
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

*O Descobrimento do Brasil (1937):  
Villa-Lobos e Humberto Mauro nas dobras do tempo.*

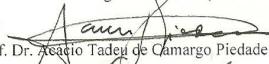
**TATYANA DE ALENCAR JACQUES**

Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

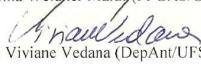
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores (as):

  
Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos (Presidente - Orientador - PPGAS/UFSC)

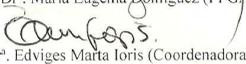
  
Prof. Dr. Carlos Roberto Rodrigues de Souza (PPGIS/UFSCar e Cinemateca Brasileira)

  
Prof. Dr. Aécio Tadeu de Camargo Piedade (PPGMUS/UDESC)

  
Profª Drª Sônia Weidner Maluf (PPGAS/UFSC)

  
Profª. Drª. Viviane Vedana (DepAnt/UFSC)

  
Profª. Drª. Maria Eugênia Domínguez (PPGAS/UFSC)

  
Profª. Drª. Edviges Marta Ioris (Coordenadora do PPGAS)

Florianópolis, 3 de dezembro de 2014.



*À Carolina e Ari.*



## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que me ajudaram a conhecer Humberto Mauro e Villa-Lobos: Hernani Heffner, Fabricio Felice, Carlos Roberto de Souza, Natália de Castro, Rodrigo Castello Branco, Edwaldo Mayrinck Jr., Débora Butruce, Carlos Eduardo Pereira, Gilberto Santeiro, Claudia Leopoldino, Pedro Belchior, Mariana Melo, Marcel Rodolfo, Márcia Cláudia Figueiredo, Rosângela Sodré, Mauro Wermelinger, Dilce Maia, Joice Scavone, Hermano Penna e a todos os funcionários da Cinemateca do MAM (Rio), do Museu Villa-Lobos, da seção de periódicos da Biblioteca Nacional, do Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, da Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música, da Biblioteca da Escola Nacional de Música, da Biblioteca da Cinemateca Brasileira, da Biblioteca da Escola de Música Villa-Lobos e do Museu da Imagem e do Som (Rio).

Ao Prof. Rafael José de Menezes Bastos, meu orientador, por todo seu incentivo, dedicação, compreensão e amizade.

A minha família, Telma, Cylon e Cristiane, por seu apoio e ajuda. Um agradecimento especial a Ari, pela parceria. À pequena Carolina por ter organizado meu tempo, dele se apropriando. Também ao tio Alencar, pelo suporte no Rio.

Aos colegas, amigos e professores do Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA), Fernanda Marcon, María Eugenia Domínguez, Vânia Müller, Kaio Hoffmann, Izomar Lacerda, Deise Lucy de Oliveira Montardo, Acácio Tadeu de Camargo Piedade, Alexandre Herbetta, Allan de Paula Oliveira, América Larraín, Luís Fernando Hering Coelho, Paola Gibram, Rita de Cácio Oenning da Silva, Leticia Coelho, Sonia Lourenço, Tereza Franzoni, Ana Carolina Nogueira, Eduardo Ferraro, Janaína, Moscal, Leticia Grala, Samanta Fiorante, Fabiana Severo, Andrea Marcela Pinilla, Carlos Francisco Cárdenas, Diego Faust Ramos e Heloisa Souza.

A minhas colegas de turma, Danielli Vieira, Raquel Scopel, Cinthia Creatini, Barbara Bustos, Rose Gerber, Clarissa Melo e a todos os colegas e amigos do PPGAS/UFSC.

Aos funcionários do PPGAS/UFSC, principalmente a Adriana Fiori, Karla Kinierim, Ana Corina, Eder Luiz e José Carlos Mendonça. A todos os professores do PPGAS/UFSC, principalmente àqueles de quem fui aluna durante o doutorado, Sônia Maluf, Oscar Calavia e Theophilos Rifiotis. A Professora Evelyn Martina Schuler Zea por ter participado de minha qualificação e ao Professor Scott Head pelas

sugestões ao projeto. Também ao Professor Filipe Reis (ISCTE-IUL/CRIA).

A todos os meus amigos, principalmente àqueles que tiveram relação direta com a elaboração desse trabalho: Eliane Bueno de Sá e Paulo Raj – por todo apoio, pelas conversas e pela hospedagem no Rio -, também a Guilherme Raj, Laura Castillo, Marcel Oliveira de Souza, Willian Rosa, Filipe Müller, Marcelo Müller, Clarissa Pivetta, Carolina Lyra, Tatiana Dutra, Tatiana Dassi, Bianca Oliveira, Silvia Beraldo e Bianca Scliar.

Aos Professores Samuel Araújo e Eduardo Victorio Morettin pelas conversas.

À Valéria Mauro por autorizar as imagens de Humberto Mauro.

À CAPES e ao CNPq pelas bolsas concedidas.

*A desdobra não é o contrário da dobra, mas segue a dobra até outra dobra (Deleuze, *Le Pli*, 1988).*



## RESUMO

Esta é uma etnografia de *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro, um filme em preto e branco, de uma hora de duração, com poucos diálogos e percorrido de seu início ao fim por música de Villa-Lobos. Organiza-se a partir de dois principais eixos de investigação, quais sejam as técnicas de reprodução constituintes do cinema e o som, sobretudo a música, do filme. *Descobrimento do Brasil* passou por uma série de intervenções e restaurações, que garantiram sua preservação, mas que também, em alguns contextos, implicaram em dúvidas que põem em questão a legitimidade do filme que conhecemos hoje. Partindo dessas questões, a tese aborda as técnicas de reprodução que fundam a produção cinematográfica. Essas técnicas são tratadas como próprias ao mundo moderno, caracterizado pela falência da representação, ligada à perda da identidade e pelo advento do simulacro – repetição já incidindo sobre repetição, diferença sobre diferença. Articulando uma Antropologia da Técnica, busca-se produzir dados a partir da investigação dos processos de elaboração de som e música e de sua relação com a imagem em movimento. Para discutir hipóteses sobre possíveis intervenções sofridas pela trilha musical do filme e propor uma interpretação acerca das estratégias narrativas adotadas por Mauro, elabora-se um quadro de decupagem analítica, por meio do qual se busca constituir a partitura do filme. A tese também trata das quatro suítes de Villa-Lobos, igualmente intituladas *Descobrimento do Brasil*, que, supostamente, foram compostas para o filme. *Descobrimento do Brasil* é ainda abordado enquanto versão do mito da Descoberta do Brasil emergida em uma conjuntura particular, qual seja a Era Vargas, relacionando-se às trajetórias de seus criadores e às formas específicas com que eles respondem às possibilidades e políticas da época. Busca-se tratar dessas questões por meio das revisões biográficas de Humberto Mauro e de Villa-Lobos, também enfatizando como o filme é mediado por relações de poder constituintes do tempo. Assim, para descrever sua trajetória e seus ciclos de esquecimento e retomada, é desenvolvida uma discussão sobre concepções de tempo, tendo a oposição entre as compreensões do tempo como um ciclo, reversível, e como uma flecha, irreversível, como eixo de análise. Busca-se, com isso, demonstrar o caráter dinâmico do filme, que não apenas atravessa o tempo, mas o constitui de forma particular, nem cíclica, nem linear, mas espiral.

Palavras-chaves: *Descobrimento do Brasil*; Villa-Lobos; Humberto Mauro, técnicas de reprodução; som no cinema.

## ABSTRACT

This ethnography addresses Humberto Mauro's *Descobrimento do Brasil* (1937), an one hour length, black-and-white motion picture that presents few dialogs and features music by Villa-Lobos' from beginning to end. The ethnography is organized based on two axes of investigation: 1) the reproduction techniques constitutive of cinematography; 2) the motion picture's audio, above all its music. *Descobrimento do Brasil* underwent a series of interventions and restorations, which assured its preservation, but also, in some contexts, implied in doubts that question the legitimacy of the motion picture we know today. Having these questions as starting point, this doctoral dissertation addresses the reproduction techniques that base the cinematographic production. These techniques are understood as proper to the modern world, characterized by failure of representation, related to the loss of identity and the advent of the simulacrum – repetition already producing repetition; difference producing difference. Articulating an Anthropology of Technique, this study aims to produce data by the investigation of the processes of sound and music elaboration and its relation to the image in movement. In order to discuss hypotheses on possible interventions underwent by the soundtrack of the motion picture and also propose an interpretation regarding the narrative strategies adopted by Mauro, a frame of analytic decoupage is elaborated, aiming to constitute the musical sheet of the movie. This dissertation also addresses the four suites by Villa-Lobos, equally titled *Descobrimento do Brasil*, which were, supposedly, composed for the motion picture. *Descobrimento do Brasil* is also approached as version for the myth of the Discovery of Brazil which emerged in a particular conjuncture, the Vargas Era, also relating the trajectory of the creators and the specific ways they respond to that time's possibilities, policies and politics. This study aims to discuss these issues by reviewing biographic literature on Humberto Mauro and Villa-Lobos, also highlighting how this motion picture is mediated by time-constitutive relations of power. Thereby, in order to describe the trajectory of this motion picture and its cycles of forgetfulness and remembrance, this study discusses the conceptions of time, taking into consideration as axis of analysis the opposition between the notions of time as cycle, reversible, and time as an arrow, irreversible. Based on that, this thesis aims to demonstrate the dynamic feature of this motion picture, which not only crosses time, but constitutes it in a particular way: neither cyclic, nor linear, but spiral.

Keywords: *Descobrimento do Brasil*; Villa-Lobos; Humberto Mauro; reproduction techniques; sound film.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa situando a frota de Cabral .....	34
Figura 2 – Pero Vaz de Caminha, interpretado por Manoel Rocha, escrevendo sua carta.....	35
Figura 3 – Don Duarte Pacheco, interpretado por De Los Rios, e Pero Escolar, interpretado por Arthur de Oliveira, fazem medições com astrolábio.....	35
Figura 4 – Pedro Álvares Cabral, interpretado por Álvaro Costa, e Frei Henrique de Coimbra, por Alfredo Silva.....	37
Figura 5 - Frei Henrique e dois frades, interpretados por João Silva e Arthur Castro.....	37
Figura 6 - Tripulantes na caravela. O próprio Mauro interpreta um português.....	38
Figura 7 - Mestre João encontra o Cruzeiro do Sul.....	38
Figura 8 – Barco de Nicolau Coelho vai a terra. Índios esperam na praia.....	39
Figura 9 – Dois índios que vão à caravela de Cabral. Interpretados por Reginaldo Calmon e Aracati.....	40
Figura 10 – Índios encontram-se com Cabral.....	40
Figura 11 – Barco com Nicolau Coelho, Caminha, o degredado Afonso Ribeiro, dois índios e outros vão a terra.....	42
Figura 12 – Índios dançando na praia e caravela.....	42
Figura 13 – Procissão da Cruz.....	43
Figura 14 – Primeira Missa no Brasil, conforme quadro de Victor Meirelles.....	43

Figura 15 – Leitura da <i>Carta</i> por Caminha.....	44
Figura 16 – Villa-Lobos em 1º de agosto de 1932.....	69
Figura 17 – Villa-Lobos regendo concentração orfeônica em 1937....	111
Figura 18 – Concentração Orfeônica no Estádio do Vasco da Gama em 1942.....	112
Figura 19 – Villa-Lobos regendo concentração orfeônica no campo do Vasco da Gama na década de 1940.....	112
Figura 20 – Villa-Lobos fumando e escrevendo na década de 1930....	123
Figura 21 – Villa-Lobos experimentando com uma cuíca, na década de 1940.....	124
Figura 22 – Jovem Mauro.....	125
Figura 23 – Caravela reconstituída para <i>Descobrimento do Brasil</i> .....	153
Figura 24 – Caravelas em miniatura.....	154
Figura 25 – Foto da sessão de estréia de <i>Descobrimento do Brasil</i> .....	155
Figura 26 – Índios carregam cruz.....	158
Figura 27 – Índio recebe e beija cruz de Frei Henrique.....	159
Figura 28 – Cartaz de divulgação de <i>Descobrimento do Brasil</i> .....	159
Figura 29 – Sol se pondo no mar em <i>Descobrimento do Brasil</i> .....	175
Figura 30 – Humberto Mauro em Volta Grande.....	178
Figura 31 – Trecho do filme em área variável.....	277
Figura 32 – Trecho do filme em densidade variável.....	277
Figura 33 – Passagem do método de área variável para o de densidade variável.....	278

Figura 34 – Passagem do método de densidade variável para o de área variável.....	279
Figura 35 – Orquestra ensaiando, no Teatro Casino, para a gravação da música do filme.....	298
Figura 36 – Villa-Lobos ensaiando orquestra para as gravações da música de <i>Descobrimento do Brasil</i> .....	299
Figura 37 – Villa-Lobos durante sessão de gravação de <i>Floresta do Amazonas</i> , em Nova York.....	314
Figura 38 – Tema de Villa-Lobos de <i>Procissão da Cruz</i> (4ª suíte).....	326
Figura 39 - Tema de Villa-Lobos de <i>Procissão da Cruz</i> (4ª suíte) (2) .....	326
Figura 40 - Transcrição de Tavares de tema Pareci.....	327
Figura 41 - Tema de Villa-Lobos de <i>Procissão da Cruz</i> (4ª suíte) (3) .....	329
Figura 42 – Trecho de <i>A Procissão da Cruz do Filme Descobrimento do Brasil</i> .....	331
Figura 43 – Tema <i>Canide-Ioune</i> .....	332
Figura 44 – Tema transcrito por Jean de Léry.....	333
Figura 45 – Oficiais tocando trompetes despertam marujos ao amanhecer.....	366
Figura 46 – Índios em encontro com Cabral.....	369
Figura 47 – Cabral no encontro com índios.....	369
Figura 48 – Índios prontos para voltar a terra.....	370



## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Genealogia dos suportes de <i>Descobrimento do Brasil</i> .....	192
Quadro 2 – Pressão Histórica de <i>Descobrimento do Brasil</i> .....	200
Quadro 3 - Quadro de decupagem.....	248
Quadro 4 – Métodos de gravação de música.....	282
Quadro 5 – Métodos de gravação de efeitos.....	283
Quadro 6 – Métodos de gravação de diálogos.....	284
Quadro 7 – Métodos de gravação de diálogos mistos.....	285
Quadro 8 – Audições da 1ª suíte do <i>Descobrimento do Brasil</i> regidas por Villa-Lobos.....	338
Quadro 9 – Audições da 2ª suíte do <i>Descobrimento do Brasil</i> regidas por Villa-Lobos.....	338
Quadro 10 – Audições da 3ª suíte do <i>Descobrimento do Brasil</i> regidas por Villa-Lobos.....	339
Quadro 11 – Audições da 4ª suíte do <i>Descobrimento do Brasil</i> regidas por Villa-Lobos.....	339



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	23
<b>Capítulo I: Conhecendo <i>Descobrimento do Brasil</i>, Villa-Lobos, Humberto Mauro e a Era Vargas</b> .....	33
1.1 <u>Conhecendo Villa-Lobos</u> .....	46
1.1.1 <i>Villa-Lobos e a Música Ocidental no Brasil</i> .....	49
1.1.2 <i>Nascimento, estudos musicais, viagens etnográficas e estréia como compositor</i> .....	69
1.1.3 <i>Relação com a vanguarda parisiense, datação e compreensão da obra, exotismo ou arte nacional</i> .....	82
1.1.4 <i>Relações com o Estado de Vargas e últimos anos do compositor</i> .....	95
1.2 <u>Conhecendo Humberto Mauro</u> .....	125
1.2.1 <i>Nascimento, juventude, Ciclo de Cataguases e primeiros anos no Rio</i> .....	136
1.2.2 <i>Realização de ‘Descobrimento do Brasil’, o INCE e relações com o Estado de Vargas, consagração e últimos anos</i> .....	141
<b>Capítulo II: <i>Descobrimento do Brasil</i> e seus meios</b> .....	179
2.1 <u>Restaurações e possíveis edições de <i>Descobrimento do Brasil</i></u> .....	181
2.2 <u>Um olhar para o tempo: esboço para uma cronologia</u> .....	193
<b>Capítulo III: Aprisionando tempo, movimento, som e imagem</b> .....	217
3.1 <u>Som e imagem</u> .....	217
3.2 <u>Som, música e cinema no Brasil e nos filmes de Mauro até a década de 1930</u> .....	227
<b>Capítulo IV: Fragmentos de possíveis trilhas</b> .....	245
4.1 <u>Métodos de gravação que constituem a pista de som</u> .....	276
4.2 <u>As suítes <i>Descobrimento do Brasil</i> e a música do filme</u> .....	299
4.2.1 <i>Villa-Lobos e o universo de congelamento dos sons</i> .....	304
4.2.2 <i>As quatro suítes do <i>Descobrimento do Brasil</i>: obra escrita para o filme de Mauro?</i> .....	317
4.3 <u>Ainda algumas considerações sobre possíveis edições de trilha e filme posteriores a seu lançamento</u> .....	345

<b>Capítulo V: Esboços para uma interpretação da relação entre som e imagem.....</b>	<b>349</b>
5.1 <u>Constituição da narrativa audiovisual.....</u>	349
5.2 <u>A questão da resignificação na obra de Villa-Lobos.....</u>	372
<b>Nota Final.....</b>	<b>383</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>389</b>
<b>Filmografia.....</b>	<b>417</b>
<b>Discografia.....</b>	<b>421</b>
<b>Webgrafia.....</b>	<b>427</b>

## Introdução

Esta é uma etnografia de *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro (1897-1983), um filme em preto e branco, de uma hora de duração, com poucos diálogos e acompanhado de seu início ao fim por música de Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959). O filme, produzido pelo Instituto do Cacau da Bahia foi incorporado ao acervo do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) logo após seu lançamento. Para atravessar o tempo, passou por uma série de intervenções, restaurações e mudanças de suporte, que garantiram sua preservação, mas que, em alguns contextos, implicaram na emergência de uma série de questões controversas e de dúvidas sobre o quanto do filme assistido em dezembro de 1937, momento de sua estréia nos cinemas, coincide com o que conhecemos hoje.

É partindo dessas polêmicas, que emergiram durante meu trabalho de campo, que terei suas técnicas de reprodução constituintes como principal fulcro de investigação. Essas técnicas são aqui tratadas como característica do mundo moderno, concebido, nos termos de Deleuze (2006), a partir da falência da representação, ligada à perda da identidade - no sentido da possibilidade do idêntico - e pelo advento do similar, do simulacro – repetição já incidindo sobre repetição, diferença sobre diferença. Com isso, buscarei acompanhar os desdobramentos do filme no tempo, tendo como eixo de reflexão a ideia de *matriz*. Tal como articulada aqui, a *matriz* aponta para a subversão das ideias de modelo e de cópia. Como veremos, na arte cinematográfica – e também na fonográfica -, os modelos são cópias de cópias, as técnicas de reprodução já sendo fundadas na própria técnica de produção (BENJAMIN, 1969). Estamos, portanto, frente à questão da dissolução da ideia de *originalidade* e da perda da aura da obra de arte.

Ainda está no cerne da lógica da reprodução a ideia arquetípica do congelamento, que conforme Menezes Bastos é exposta de forma paradigmática em *Pantagruel*, quando François Rabelais narra a passagem de sua expedição marítima “por uma terra tão distante e de invernos tão frígidos que as línguas e músicas congelavam”, só podendo ser ouvidas com o aquecimento das pedras de gelo em que haviam sido gravadas (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 40). Como aponta Menezes Bastos, o arquétipo do congelamento emerge com força em fins do século XIX, quando o fonógrafo é inventado por Thomas Edison, em 1877, e também o cinematógrafo, máquina de aprisionar movimento, exibido pela primeira vez, em 1895, pelos irmãos Louis e Auguste Lumière (BERNARDET, 2004).

Note-se, contudo, que a exibição do cinematógrafo dos Lumière é precedida por uma série de invenções de aparelhos de filmagem, notadamente os do médico fisiologista francês Étienne-Jules Marey (1888) e dos irmãos Max e Émil Skladonowsky (1895), inventores alemães. O próprio Edison realiza experimentos com o congelamento de imagens em movimento, chegando, em 1894, a seu *Kinetoscópio*<sup>1</sup>, também já nessa época anunciando a possibilidade do cinema sonoro com a tentativa de sincronização de seus filmes e de seus fonógrafos (SADOUL, 1956; BORDWELL; THOMPSON, 1997; KNIGHT, 1970). Assim, aparentemente sem conhecer os trabalhos uns dos outros, diversos inventores chegam a máquinas semelhantes em diferentes partes do mundo. Seguindo o *insight* de Lévi-Strauss em *Raça e História*, isso parece se relacionar ao compartilhamento de “fatores de natureza histórica, econômica e sociológica” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 354), ligados, notadamente, ao arquétipo do congelamento em questão. Com isso, o acúmulo e melhoria de determinadas técnicas gera uma potência imaginativa específica, aumentando as probabilidades de que esforços individuais diferenciados desemboquem em conseqüências semelhantes<sup>2</sup>.

Percebo que o mito do congelamento das palavras consiste em uma exegese cosmológica sobre o tempo, concebido como retroativo, cíclico e que pode ser *re-produzido*. Assim, a difusão de técnicas de reprodução não apenas alteraram o caráter geral da arte, mas criaram uma concepção específica de tempo. Contudo, a possibilidade de que o tempo possa ser congelado e reproduzido só faz sentido frente à ideia oposta, de que o tempo é irreversível, fluindo em direção ao futuro. Se por um lado a *matriz* é constituída pela lógica do congelamento, por outro, ela se caracteriza por sua natureza efêmera e perecível. Recuperando as reflexões de Baudelaire (1996) sobre a modernidade,

---

<sup>1</sup> Como chama a atenção Chion (1995) tanto o *Kinetoscópio* de Edison, quanto o cinematógrafo dos Lumière, emprestam sua raiz do termo grego para movimento.

<sup>2</sup> Lévi-Strauss desenvolve o argumento para tratar especificamente da revolução industrial – que compara à neolítica – “o aparecimento simultâneo das mesmas perturbações tecnológicas (seguidas de perto por perturbações sociais), em territórios tão vastos e em regiões tão afastadas, mostra bem que ela não dependeu do gênio de uma raça ou de uma cultura, mas de condições tão gerais, que elas se situam fora da consciência dos homens. Estejamos certos, portanto, que, se a revolução industrial não tivesse aparecido inicialmente na Europa ocidental e setentrional, ela se teria manifestado algum dia em outra parte do globo” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 356 – 357).

percebo que uma vez que ligado ao universo do circunstancial, do fugidio, do transitório, do contingente, o cinema consiste em uma forma de expressão eminentemente moderna. Essa característica marca a própria ideia de imagem em movimento, mas também, os suportes em que ela é fixada – película, fita ou meio digital. Para que filmes - ou outras obras de arte constituídas pelas técnicas de reprodução - atravessem o tempo, eles devem ser constantemente retomados, seus suportes substituídos. Com essas substituições, as obras acabam assumindo as particularidades de seus novos meios – uma imagem em película é diferente de uma imagem digital, assim como um som gravado em suporte de vinil de um som em CD -, as características formais determinando novos conteúdos e significados. Um filme, tal como *Descobrimento do Brasil*, pode ser, nesse sentido, concebido como *obra aberta* (ECO, 2010), pois é sempre suscetível a alterações.

Com isso, a concepção de tempo em questão não é exatamente reversível, pois a reprodução existe apenas enquanto atualização. Mas também não é irreversível. Estamos aqui diante de um tempo que flui em direção ao futuro, mas cujo fluxo pode, ou mesmo deve, ser interrompido, desacelerado ou mesmo revertido. Conforme buscarei desenvolver nesse trabalho, *Descobrimento do Brasil* desdobra-se a partir de um tempo espiral, constituído por ciclos assimétricos e irregulares. A tese aqui apresentada é de que *Descobrimento do Brasil* – assim como o cinema como um todo - só pode atravessar o tempo enquanto simulacro, definido pelos processos de repetição diferenciada. Não há idêntico, mas multiplicidade e multiplicação de versões do filme.

Se a passagem referida de *Pantagruel* pode ser tomada como exegese cosmológica sobre o tempo, as técnicas de reprodução são, portanto, filosofia. É nesse sentido que percebo justificar-se o intuito de desenvolvimento de uma Antropologia das Técnicas que define esse trabalho. Busco articular a noção de técnica resgatando a própria etimologia da palavra - do grego *techne* - e seu sentido geral, que não se distingue nem de arte e nem de ciência, compreendendo “qualquer conjunto de regras aptas a dirigir eficazmente uma atividade qualquer” (ABBAGNANO, 2000, p. 939). A técnica, portanto, relaciona-se profundamente à noção de poética, em sua acepção de *arte produtiva*, ou enquanto processo específico de se produzir arte - ciência e conhecimento -, também apontando para “o conjunto de reflexões que um artista faz sobre sua própria atividade ou sobre a arte em geral” (ABBAGNANO, 2000, p.368).

Com isso, apropriando-me das reflexões de Bruno Latour (1996, 2001, 2007), percebo que a técnica, enquanto *arte produtiva*, caracteriza-se, sobretudo, por seus processos de *inscrição*, aqui compreendidos como a mediação de fenômenos por operações de seleção, de extração e de redução. A partir de visões de mundo específicas, essas operações configuram codificações que fazem sentido apenas em determinados universos de significados, também definindo o que fará sentido em certo sistema. Por meio de uma rede imbricada de transformações, deslocamentos e desencaixes a técnica põe em jogo a própria constituição da realidade. Ela é o meio que permite que determinados fenômenos se manifestem. Enquanto mediador, implica que sua especificidade seja considerada todo o tempo. O que nela entra nunca é igual ao que dela sai. Transmutando o fenômeno em código e em diagrama, a técnica também aponta para o universo da traduzibilidade. Com isso, nos aproximamos do pensamento de Benjamin, que concebe a tradução como “em primeiro lugar uma forma” (2008, p. 26) e como inviável “se aspirar essencialmente a ser uma reprodução parecida ou semelhante ao original” (BENJAMIN, 2008, p. 30). Conforme Benjamin, para sua própria sobrevivência, o original deve necessariamente se modificar, se renovar, e acrescento, se multiplicar pela repetição e pela diferença.

Darei, neste trabalho, especial atenção às técnicas de *inscrição* referentes ao som de *Descobrimento do Brasil*. Abordo a concepção do filme tendo em vista a emergência, no final da década de 1920, das técnicas de gravação e projeção de som que possibilitam o advento do que se convencionou chamar de cinema sonoro. Não apenas a análise do som, mas, principalmente, da música assume aqui relevância notável. Enfatizo a importância de sua concepção para a constituição da especificidade da narrativa de *Descobrimento do Brasil*. Como consequência de meu particular interesse pela música, também abordarei as quatro suítes de Villa-Lobos intituladas *Descobrimento do Brasil*, que supostamente teriam sido escritas para o filme. Buscarei demonstrar a hipótese de que as suítes não foram compostas entre 1937 e 1936, durante a produção do filme, mas resultam de um processo de retomada e ressignificação de ideias e temas musicais que se alarga por anos, especificamente, até a década de 1950, quando estréia a última das quatro suítes. Percebo, inclusive, que esse processo de retomada e ressignificação, ou seja, de repetição diferenciada, é central à dinâmica composicional de Villa-Lobos.

Assisti *Descobrimento do Brasil* pela primeira vez em uma tarde de 2009. O encontrei disponibilizado na rede mundial de computadores.

Em setembro de 2010, realizei minha primeira visita de pesquisa – de apenas uma semana - ao Rio. Retornei ao Rio, dessa vez para passar três meses, na segunda metade de agosto de 2011, em seguida em julho de 2012 e, uma última vez em dezembro de 2012. Também pesquisei em São Paulo, em maio de 2012.

No Rio, trabalhei principalmente na Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM), no Centro Técnico Audiovisual (CTAv), na Biblioteca da Funarte, no Museu Villa-Lobos, na Biblioteca Nacional e no Museu da Imagem e Som (MIS). A pesquisa na Cinemateca do MAM e o auxílio de sua equipe foram de fundamental importância para minha entrada e familiarização com o campo. Além das conversas com Hernani Heffner<sup>3</sup>, Fabricio Felice<sup>4</sup>, Carlos Eduardo Pereira<sup>5</sup> e Gilberto Santeiro<sup>6</sup>, consultei as pastas temáticas intituladas *Músicos Brasileiros*, *Música no Cinema (Brasil)*, *História do Brasil no Cinema*, *História do Cinema Sonoro*, *Cinédia*, *Descobrimento do Brasil*, *Argila e Ganga Bruta*. Nessas pastas temáticas, como nas das outras instituições que consultei, são classificados por palavras-chaves – os títulos das pastas - e arquivados artigos, recortes de jornal, programações de cinema, televisão e concertos, fotos, contratos, cartas e outros documentos. A pesquisa nesse tipo de material, as pastas, foi central para meu trabalho.

Ainda no MAM, assisti diversos filmes brasileiros, das décadas de 1920 e de 1930, e analisei e assisti a cópia em acetato<sup>7</sup> de *Descobrimento do Brasil* de posse dessa instituição. Através da equipe do MAM, entrei em contato com os funcionários do CTAv<sup>8</sup>, com os

---

<sup>3</sup> Curador de documentação e pesquisa da Cinemateca do MAM e pesquisador da Cinédia.

<sup>4</sup> Coordenador de pesquisa e documentação da Cinemateca do MAM.

<sup>5</sup> Responsável pela programação da Cinemateca do MAM.

<sup>6</sup> Diretor da Cinemateca do MAM.

<sup>7</sup> Acetato é o material utilizado como suporte para os filmes a partir da década de 1950.

<sup>8</sup> O CTAv foi criado, em 1985, a partir de uma parceria entre a Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) e o National Film Board (NFB), órgão canadense de promoção de experimentação artística no cinema. Apresenta como objetivos: “Apoiar o desenvolvimento da produção cinematográfica nacional, dando prioridade ao realizador independente de filmes de curta, média e, eventualmente, longa-metragem; estimular o aprimoramento da produção de filmes de animação e curta metragem; [...] promover a implantação de medidas voltadas à formação, capacitação e aperfeiçoamento de pessoal técnico necessário à atividade cinematográfica; [...] atuar como órgão difusor de tecnologia cinematográfica para núcleos regionais de produção e apoiar o

quais também tive conversas muito produtivas. Tive muita ajuda da equipe na época dirigida por Débora Butruce<sup>9</sup>, principalmente de Natália de Castro<sup>10</sup> e Rodrigo Castello Branco, e de Edwaldo Mayrinck Jr.<sup>11</sup>. No CTAv, assisti a diversos filmes do INCE, fiz um levantamento de cópias em acetado de *Descobrimento do Brasil*, analisei algumas dessas cópias e obtive o DVD lançado pela instituição, em 2001, com a versão considerada como de 1937 e sua restauração do filme. Por intermédio dos funcionários do CTAv, também fiquei sabendo da presença de material sobre o filme na Biblioteca da Funarte, onde consultei e fotografei as pastas intituladas *Descobrimento do Brasil*, *Humberto Mauro* e *Villa-Lobos*.

No Museu Villa-Lobos, realizei pesquisa discográfica, copiei partituras, consultei CDs com recortes de jornais digitalizados, consultei as cartas do compositor e algumas pastas, entre elas as intituladas *Contratos Diversos* e *Descobrimento do Brasil*, a pasta de programas de rádio e televisão (dentro da seção de dados biográficos), e algumas pastas de programas de concerto. Na Biblioteca Nacional, pesquisei na seção de periódicos e no Arquivo Sonoro. Para a pesquisa nos periódicos, tive por referência o levantamento de Morettin (2001) de notícias sobre *Descobrimento do Brasil* nos anos de 1936, 1937 e 1938. No Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional consultei partituras, discos e CDs. No MIS, consultei as entrevistas feitas com Humberto Mauro (1966) e Arminda Villa-Lobos (1971) para a série *Depoimentos Para a Posteridade*. Ainda no Rio, realizei um amplo levantamento bibliográfico na Biblioteca da Escola de Música Villa-Lobos e na Biblioteca da Escola Nacional de Música e um levantamento discográfico no Conservatório Brasileiro de Música.

Em São Paulo, pesquisei na Biblioteca da Cinemateca Brasileira, na Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA) e na Discoteca Oneyda Alvarenga. Na Cinemateca Brasileira, levantei um número considerável de artigos, livros, catálogos e trabalhos relacionados a meus interesses e consultei diversas pastas, sendo a mais importante delas a *Coleção de recortes de jornais e revistas sobre Villa-Lobos, 1937-1971*. Na Biblioteca da ECA realizei

---

surgimento deles.” Disponível em: < <http://www.ctav.gov.br>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

<sup>9</sup> Na época de minha pesquisa, preservadora de filmes no CTAv.

<sup>10</sup> Colaboradora no setor de acervo e supervisora de preservação do CTAv.

<sup>11</sup> Parte da equipe de coordenação técnica do CTAv, trabalhou na restauração de *Descobrimento* realizada pelo CTAv em 1997.

levantamento bibliográfico sobre o som no cinema e na Discoteca Oneyda Alvarenga consultei diversas gravações de Villa-Lobos em discos de 78 rotações por minuto. Tive, em São Paulo, duas conversas de importância central a meu trabalho, a primeira com Eduardo Morettin, professor da ECA e autor de uma tese sobre *Descobrimeto do Brasil* (2001); a segunda com Carlos Roberto de Souza, pesquisador da Cinemateca Brasileira, que também conheceu Humberto Mauro pessoalmente, tendo realizado uma série de entrevistas com ele e que, além de me conceder entrevista, compartilhou comigo várias informações de seus arquivos pessoais.

Em minhas visitas às instituições percebi que também os arquivos são constituídos a partir do mito do congelamento e aprisionamento do tempo. Nessas instituições busca-se, ou mesmo luta-se, pela conservação de películas, fonogramas, discos, CDs, DVDs, fitas, partituras, periódicos, livros, cartazes, cartas e outros tipos diversos de documentos. Também os arquivos e seus materiais caracterizam-se por processos de *inscrição*, que mediam e constituem seus conteúdos pela diagramação e pela tradução. Nesse sentido, assim como as bibliotecas, os arquivos podem ser compreendidos como nodos “de uma vasta rede onde circulam não signos, não matérias, mas matérias tornando-se signos” (LATOURE, 1996, p. 23). Certamente, contudo, que essa tradução de matérias em signos também é mediada por relações de poder que constituem o passado e que determinam o que será projetado no tempo e no espaço e o que será descartado, calado, não codificado. Com isso, chamo a atenção para que o intuito de abordagem dessas relações de poder é uma diferença fundamental entre este trabalho e as análises latourianas, cuja despolitização é notável.

Como buscarei desenvolver, a própria narrativa do evento da Descoberta do Brasil e o filme de Humberto Mauro, enquanto versão dessa narrativa, são mediados pelas relações de poder constituintes do tempo. Assim, buscarei abordar como o filme é concebido por seus realizadores em uma conjuntura particular e oportuna, qual seja a época que a historiografia brasileira convencionou chamar Era Vargas, quando a constituição de um passado comum é articulada como parte do projeto de centralização política e unificação nacional. Meu texto será iniciado por essa questão. Pautada pelo intuito de compreender como o filme insere-se nas trajetórias de Villa-Lobos e de Humberto Mauro, relacionando-se à forma com que seus criadores respondem às possibilidades e políticas da época, realizarei, no 1º capítulo, revisões biográficas de compositor e cineasta. No 2º capítulo, tratarei das restaurações e possíveis edições do filme, abordando-o como um

material dinâmico que tem na reprodutibilidade seu único meio de existência. Com o intuito de descrever a trajetória do filme no tempo e seus ciclos de esquecimento e retomada, desenvolverei uma discussão sobre concepções de tempo, tendo a oposição entre as compreensões do tempo como um ciclo, reversível, e como uma flecha, irreversível, como eixo de análise. Também nesse capítulo, abordarei a questão das relações de poder constituintes dos arquivos.

A partir do 3º capítulo, o trabalho se pautará especificamente pela descrição e análise do som e, principalmente, da música do filme. A ênfase na pesquisa do som e de sua concepção é aqui desenvolvida como forma de evidenciar que o som e a música são meios viáveis de produção de conhecimento e de um discurso histórico. Muitas das hipóteses que elaboro sobre a concepção e possíveis edições do filme partem de sua escuta atenta. Assim, no 3º capítulo, tratarei das tecnologias de gravação do som no cinema, da chegada do cinema sonoro ao Brasil e das primeiras experiências de Mauro com som, música e falas.

O 4º capítulo constitui-se pelo levantamento de hipóteses sobre a gravação e edição da música de *Descobrimento do Brasil*. Ele inicia-se por um quadro analítico-comparativo de imagem, som e métodos de gravação de som. Com esse quadro, busco não apenas consolidar, mas inventar a partitura do filme, ou seja, identificar nas partituras de obras de Villa-Lobos atualmente disponíveis, a música gravada que compõe o filme. Fato curioso que emergiu desse intuito foi a descoberta de quatro trechos de música de Villa-Lobos que não foram identificados como pertencentes a nenhuma obra do compositor catalogada. Provavelmente, esses trechos foram escritos especificamente para o filme e depois abandonados, tendo suas partituras extraviadas. A questão é bastante peculiar, uma vez que essa música atravessa o tempo por meio do registro de seu som no filme, procedimento bastante raro na chamada música erudita, que tem a partitura como seu principal meio de registro. Outra questão interessante que emergiu das análises da trilha do filme elaboradas nesse capítulo é a hipótese de que o trabalho em *Descobrimento do Brasil* tenha sido a primeira experiência de Villa-Lobos com o mundo do registro fonográfico, ou seja, do aprisionamento ou congelamento dos sons.

Ainda no 4º capítulo, volto à questão do filme enquanto obra aberta e da dinamicidade de sua passagem pelo tempo, também discutindo sobre as possibilidades de alterações sofridas pela trilha que conhecemos hoje, com relação a trilha que fora ouvida na estréia do filme, em 1937. Finalmente, nesse capítulo, comparo a trilha do filme

com as quatro suítes de Villa-Lobos intituladas *Descobrimento do Brasil*, que supostamente teriam sido escritas para o filme. Busco mostrar que as suítes se desdobram no tempo também enquanto *obra aberta* e independente do filme, tendo sido regravadas diversas vezes e, muito provavelmente modificadas.

No 5º e último capítulo, busco descrever como a música de Villa-Lobos é central na constituição da narrativa fílmica, sendo empregada para constituir sequências de planos e criar ritmicidade para a imagem. Fecho o capítulo tratando da retomada nas obras que constituem a música de *Descobrimento do Brasil* de temas de outras obras de Villa-Lobos e vice-versa, abordando, brevemente, a questão da ressignificação na música de Villa-Lobos e buscando evidenciar seu caráter polissêmico.



## Capítulo I: Conhecendo *Descobrimento do Brasil*, Villa-Lobos, Humberto Mauro e a Era Vargas.

*A bem dizer, nunca existe texto original: todo mito é, por natureza, tradução* (Lévi-Strauss, *L'Homme nu*, 1971).

Tanto Mauro quanto Villa-Lobos deixaram depoimentos apontando a *Carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei D. Manuel de Portugal* como ponto de partida para seus trabalhos em *Descobrimento do Brasil*. Todavia essa não é a única apropriação de documentos sobre o assunto da Descoberta do Brasil a constituir o filme. Percebe-se, nas imagens que chegaram até nós, que seus idealizadores também se apropriaram de outros documentos oculares, notadamente da *Carta de Mestre João*<sup>12</sup>, e também da iconografia sobre o evento produzida, sobretudo, no século XIX, com destaque para a reconstituição do quadro *Primeira Missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles, também havendo relações aparentes com *Desembarque de Cabral em Porto Seguro em 1500* (1922), de Oscar Pereira da Silva, e *A elevação da 1ª Cruz em Porto Seguro* (1879), de Pedro Perez, no qual Mauro parece ter se inspirado para a caracterização de Frei Henrique de Coimbra<sup>13</sup>.

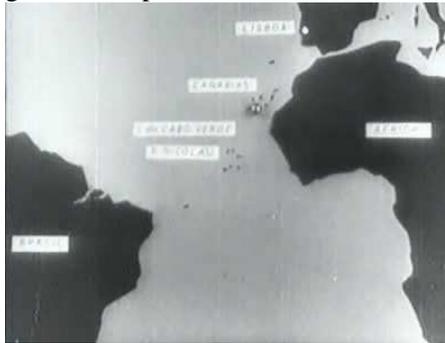
---

<sup>12</sup> A *Carta de Mestre João Para D. Manoel* foi encontrada nos arquivos da Torre do Tombo por Adolfo Varnhagen, em 1843, ainda encontrando-se lá (GARCIA, 2000). Conforme aponta Schvarzman, Mauro também deve ter recorrido à *Relação do Piloto Anônimo*. Segundo Bueno (1998), antes da carta de Caminha ser encontrada - pelo guarda-mor do Arquivo da Torre do Tombo, José de Seabra da Silva, por volta de 1773 - a *Relação do Piloto Anônimo*, escrita por um português não identificado que participaria da frota de Cabral, era considerada o principal documento sobre a Descoberta do Brasil. Esse documento, a *Carta de Caminha* - que, atualmente, encontra-se guardada na Torre do Tombo em Lisboa - e a *Carta de Mestre João Para D. Manoel* constam como as três únicas fontes documentais que restam da viagem de Cabral. Contudo, Garcia (2000) aponta a importância para o assunto de outros documentos do século XVI, como a crônica manuscrita que se encontra na *British Library*, em volume sem título e autor, provavelmente datando de antes de 1551-1552, o *Sumário da crônica del rei D. Manuel com relação as armadas e história da índia do seu tempo*, de 1533, e o livro *História*, de Fernão Lopes de Castanheda, editado pela primeira vez em 1551.

<sup>13</sup> Sobre o assunto das fontes históricas e iconográficas que embasam *Descobrimento do Brasil*, ver Morettin (2001, 2013). O autor faz um amplo levantamento, recuperando as relações do filme, sobretudo, com a circulação do tema da Descoberta a partir do século XIX, quando se constituiria “uma historiografia e iconografia sobre o passado brasileiro e, em especial, o tema

No filme que hoje conhecemos, pode ser articulada a divisão em duas grandes partes narrativas. Na primeira, é descrita a viagem dos Portugueses. Assistimos inicialmente a imagens do mar e das caravelas que partem de Lisboa. Seguem-se imagens noturnas das naus e dos marinheiros na nau capitânia, o despertar dos marinheiros pela manhã, Caminha trabalhando em sua carta e Aires Correia<sup>14</sup> e seus filhos. Um mapa com barquinhos indica que a frota se aproxima do Brasil e um leteiro a vista da Ilha de São Nicolau. Seguem-se diálogo entre o piloto Pero Escolar<sup>15</sup> e Don Duarte Pacheco<sup>16</sup>, medições com um astrolábio e uma ampulheta e anotações no mapa, os dois decidindo falar com o capitão mor. Mais uma vez é mostrado o mapa com o barquinho, que se movimenta, indicando aproximação ao Brasil.

Figura 1 – Mapa situando a frota de Cabral.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

---

do Descobrimento, relacionadas à elaboração de uma memória nacional” (MORETTIN, 2001, p. 19).

<sup>14</sup> Feitor da armada de Cabral, que viaja para ficar em Calicute (CASTANHEDA, 2000). No filme é interpretado por João de Deus.

<sup>15</sup> Enquanto Pedro Álvares Cabral seria o chefe militar da missão, o comando técnico ficaria ao encargo de outros tripulantes, como do piloto afamado Pero Escolar. Entre 1497-1498, dirigindo o navio de Nicolau Coelho, Pero Escolar também participaria da esquadra comandada por Vasco da Gama que parte de Lisboa e atravessa o périplo da África e o Oceano Índico, contornado o Cabo da Boa Esperança ancorando em Calicute, na Índia e possibilitando a transferência por via marítima para Portugal do comércio de especiarias e drogas orientais (BUENO, 1998; NOVO DICIONÁRIO DE HISTÓRIA DO BRASIL, 1970)

<sup>16</sup> Don Duarte Pacheco foi um dos negociantes portugueses do Tratado de Tordesilhas. Há controvérsias sobre a possibilidade de sua participação na frota de Cabral de 1500 (GARCIA, 2000).

Figura 2 – Pero Vaz de Caminha, interpretado por Manoel Rocha, escrevendo sua carta.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

Figura 3 – Don Duarte Pacheco, interpretado por De Los Rios, e Pero Escolar, interpretado por Arthur de Oliveira, fazem medições com astrolábio.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

Perde-se, então, a nau comandada por Vasco de Ataíde. Cabral é introduzido com pompa. Um letreiro informa que são feitas diligências para encontrar a nau perdida, mas que, sem resultados, a frota segue sua rota. Marujos corneteiros indicam, então, o começo de um novo dia. Seguem-se imagens demonstrando melancolia na frota, aparentemente devida à perda da nau. Um letreiro informa ser domingo de Páscoa, sendo seguido por cenas de uma missa celebradas na embarcação por Frei Henrique<sup>17</sup>. Um mapa indica avanço da frota. Seguem-se imagens noturnas dos tripulantes na nau, do degredado Afonso Ribeiro<sup>18</sup>, e de Mestre João descobrindo nos céu as estrelas do cruzeiro do sul<sup>19</sup>. Então, vemos plantas no mar que, conforme a *Carta de Caminha* (2000), os primeiros sinais de terra. Na manhã seguinte o Monte Pascoal é avistado. Um mapa indica a localização das embarcações e a âncora é lançada. Todos os capitães se reúnem na nau de Cabral e o comandante Nicolau Coelho<sup>20</sup> é escolhido para sondar a terra.

---

<sup>17</sup> Após a expedição de Cabral, o franciscano Frei Henrique Soares de Coimbra torna-se bispo de Ceuta, confessor do Rei D. Manoel e embaixador em missões realizadas com os papas Júlio II e Leão X. Teria também sido inquisidor. Também havia outros franciscanos da frota de Cabral: os freis-pregadores Simão de Guimarães, Francisco Cruz e Luís do Salvador, o frei italiano Pedro Neto e o Frei João Vitória, além de um vigário e oito capelas (BUENO, 1998).

<sup>18</sup> Segundo Bueno (1998), Afonso Ribeiro foi assassino confesso e um dos 20 degredados a embarcar na frota de Cabral. Segundo a *Carta de Caminha*, quando Cabral continua viagem rumo à Índia deixa no Brasil dois degredados. Assim, documentalmente, Afonso Ribeiros foi “o primeiro branco que ficou no Brasil e do qual se sabe o nome” (NOVO DICIONÁRIO DE HISTÓRIA DO BRASIL, 1970, p. 528). Seu relato foi a principal fonte de Américo Vespúcio para a redação da carta *Mundus Novus*, na qual rebate a tese de Colombo de que as terras descobertas seriam parte das Índias. No filme, o degredado é interpretado por Sanchez.

<sup>19</sup> Trata-se de João Faras, “bacharel em artes e medicina, físico, astrônomo e astrólogo”, “cirurgião do Rei D. Manoel, um erudito espanhol natural da Galícia” (BUENO, 1998, p. 104) -, o autor de *Carta de Mestre João Para D. Manoel*. Sobre essa passagem do filme, é interessante notar que não há nenhuma referência ao Cruzeiro do Sul na *Carta de Caminha*, a primeira descrição do Cruzeiro do Sul constando na própria *Carta de Mestre João* (GARCIA, 2000).

<sup>20</sup> Nicolau Coelho desce a terra para reconhecimento e primeiros contatos com os indígenas em 23 de abril de 1500. A caravela que comanda é uma das quatro a regressarem a Portugal enquanto as outras seguem para as Índias. Entre 1497-1498, também participa da já mencionada viagem de Vasco da Gama (NOVO

Figura 4 – Pedro Álvares Cabral, interpretado por Álvaro Costa, e Frei Henrique de Coimbra, por Alfredo Silva.



Fonte: Filme *Descobrimiento do Brasil*

Figura 5 - Frei Henrique e dois frades, interpretados por João Silva e Arthur Castro.



Fonte: Filme *Descobrimiento do Brasil*.

---

DICIONÁRIO DE HISTÓRIA DO BRASIL, 1970). No filme é interpretado por Armando Duval.

Figura 6 - Tripulantes na caravela. O próprio Mauro interpreta um português.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

Figura 7 - Mestre João encontra o Cruzeiro do Sul.



Fonte: Filmes *Descobrimento do Brasil*.

Inicia-se, então, a segunda grande parte do filme, constituída pelo encontro dos portugueses com os índios e seu desembarque em terra. Nicolau Coelho e um grupo de portugueses em um pequeno barco se

encontram com um grupo de índios que os espera na praia. Letreiros e mapa indicam o deslocamento das embarcações. Os índios observam as naus da praia. Cabral manda Afonso Lopes<sup>21</sup> sondar a terra. Dois índios são levados à nau de Cabral, que recomenda que eles sejam recebidos como hóspedes de honra. Os indígenas são introduzidos a Cabral e sua tripulação. Avistam o colar de ouro de Cabral e gesticulam como se na terra houvesse ouro. São mostrados aos indígenas um papagaio e uma galinha e lhes é oferecido comida, vinho e água. Eles dormem na nau. Letreiro e mapa indicam que as embarcações se aproximam da terra.

Figura 8 – Barco de Nicolau Coelho vai a terra. Índios esperam na praia.

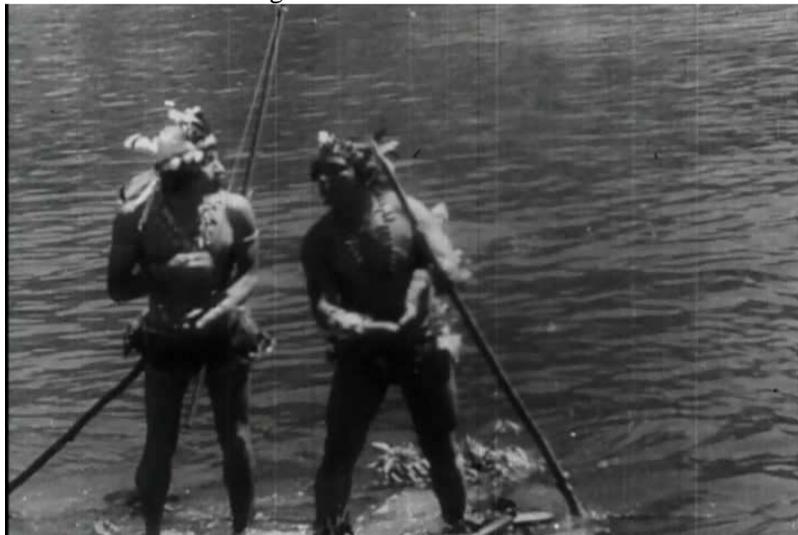


Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

---

<sup>21</sup> Afonso Lopes foi o piloto da nau capitânia da esquadra de Cabral e um dos responsáveis pelo comando técnico da missão (BUENO, 1998).

Figura 9 – Dois índios que vão à caravela de Cabral. Interpretados por Reginaldo Calmon e Aracati.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

Figura 10 – Índios encontram-se com Cabral.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

Na manhã seguinte, uma expedição com Bartolomeu Dias<sup>22</sup>, Caminha, Aires Correia, Nicolau Coelho e o degredado Afonso Ribeiro vai a terra levando os dois índios. Lá, encontra um grupo de indígenas, que não aceita que Afonso Ribeiro fique com eles. Nicolau Coelho distribui presentes. Há troca de bugigangas entre portugueses e indígenas. Na próxima sequência, os índios enchem barris de água para os portugueses, dançam, Mestre João realiza medições em terra, encontrando 17 graus austrais de latitude com seu astrolábio<sup>23</sup>, e Diogo Dias dança com os indígenas<sup>24</sup>. Os portugueses derrubam árvores na mata. Os índios ouvem e vão investigar. Observam atônitos a derrubada de um grande jequitibá. É realizada uma procissão com portugueses e índios que carregam uma imensa cruz de madeira. A cruz é erguida e uma missa é celebrada para indígenas e portugueses. Uma índia em torso nu é coberta com um manto branco por um português. Índios ajoelham-se e beijam um crucifixo que Frei Henrique segura e também beija. O filme encaminha-se para seu fim. Caminha lê para Cabral e outros um trecho de sua carta ao rei de Portugal. Um leteiro informa

---

<sup>22</sup> O navegador português Bartolomeu Dias chega, em 1486, no comando de duas caravelas, à Angra dos Ilhéus, hoje Baía de Spencer. Em 1488, passa pelo cabo a que dá o nome de Tormentas, hoje Boa Esperança. Em 1498, também participa da expedição comandada por Vasco da Gama. Em 1500, é comandante de uma das caravelas da frota de Cabral, prossegue para a Índia e morre num naufrágio próximo ao Cabo da Boa Esperança (NOVO DICIONÁRIO DE HISTÓRIA DO BRASIL, 1970).

<sup>23</sup> Essas informações astronômicas encontradas por Mestre João também não constam na *Carta de Caminha*, mas em sua própria carta. Note-se também no filme, o detalhe de Mestre João mancar, depreendido de informações da mesma, na qual o autor afirma ter uma perna “mui má, que de uma coçadura se me fez uma chaga maior que a palma da mão” (FARAS, 2000, p. 36).

<sup>24</sup> Há na frota de Cabral um Diogo Dias, navegador português irmão de Bartolomeu Dias. É escrivão na esquadra de Vasco da Gama em 1497-1498. Comanda um dos navios da frota de Cabral. “Diz-se que era alegre e expansivo, razão para que foi encarregado de ganhar a simpatia dos naturais da terra recém descoberta” (NOVO DICIONÁRIO DE HISTÓRIA DO BRASIL, 1970, p. 230). Segue com Cabral para as Índias, mas sua nau se desgarrá da expedição após passar pelo Cabo da Boa Esperança. Então, chega à ilha que chama de São Lourenço, hoje Madagascar. Contudo, não é esse o Diogo Dias a dançar com os indígenas e sim um almoxarife que acompanhava a frota, “um homem folgazão, figura castiça e aventureira” (GARCIA, 2000, p. 27).

que Gaspar de Lemos<sup>25</sup> volta a Portugal com a notícia da Descoberta. As naus portuguesas se afastam e os índios ficam na praia. O filme se encerra mostrando três portugueses que ficam em terra junto à cruz.

Figura 11 – Barco com Nicolau Coelho, Caminha, o degredado Afonso Ribeiro, dois índios e outros vão a terra.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

Figura 12 – Índios dançando na praia e caravela.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

---

<sup>25</sup> O navegador português Gaspar de Lemos comandou o navio de mantimentos da frota de Cabral. Em 2 de maio de 1500, retorna a Portugal com a notícia do descobrimento.

Figura 13 – Procissão da Cruz.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

Figura 14 – Primeira Missa no Brasil, conforme quadro de Victor Meirelles.



Fonte: Foto cedida pelo CTAv.

Figura 15 – Leitura da *Carta* por Caminha.

Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

Tendo em vista as referências articuladas no filme, note-se que a cadeia de traduções e repetições diferenciadas que constitui *Descobrimento do Brasil* - tematizada nesse trabalho principalmente no que concerne às técnicas de reprodução - remonta a sua inscrição em um grupo de narrativas que, nos termos de Lévi-Strauss (1989, 2004), pode ser tratado como um sistema de transformações míticas. O autor articula a noção para abordar mitos com estruturas semelhantes, o conceito de estrutura sendo aqui compreendido como um sistema de relações entre relações internas de séries determinadas, no qual a mudança de um elemento acarreta a mudança de todo o sistema. Uma vez que a estrutura é um mecanismo de construção de modelos a partir da realidade empírica e do mundo do sensível, o mito é concebido como a forma de criar significado e ordem para o contínuo desordenado de estímulos que constitui a experiência sensível do sujeito. Com isso, os mitos referentes a um mesmo sistema de transformação são ligados por uma mesma forma de elaboração de significados, que é reorganizada em cada mito. Eles constituem uma espécie de caleidoscópio, cada arranjo se exprimindo pelas relações entre suas partes, cada mito funcionando como uma parte instrumental de uma sinfonia. Assim, nos termos do autor: “cada mito tomado em particular existe como aplicação restrita de um esquema que as relações de inteligibilidade recíproca, percebidas

entre vários mitos, ajudam progressivamente a extrair” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 32).

Contudo, para não ser esquecido e abandonado e continuar fazendo sentido enquanto exegese constituinte do cosmos, o mito deve se atualizar. Com isso, conforme aponta Sahlins (1990), a estrutura não consiste apenas de um esquema sincrônico. Ela se desdobra no tempo. Em sua diacronia interna, as relações entre suas categorias gerais são modificadas e seus conceitos de base recombinados. Assim, segundo Sahlins, se por um lado a história é ordenada pelos esquemas de significação de cada sociedade – questão desenvolvida notadamente por Lévi-Strauss (1989), à qual retornarei no próximo capítulo - por outro, os esquemas culturais são ordenados por meio da reavaliação criativa e das ações dos sujeitos históricos. Para compreender a atualização dos esquemas culturais, Sahlins articula a noção de evento, que diz respeito à “*relação* entre um acontecimento e a estrutura” (1990, p. 15). O evento consiste naquilo que é dado como interpretação de um acontecimento. Nele, “a cultura é alterada historicamente na ação” (SAHLINS, 1990, p. 7). Com isso, o autor faz notar que a estrutura, enquanto “relações simbólicas de ordem cultural” consiste em “um objeto histórico” (SAHLINS, 1990, p. 7-8).

Para Sahlins, a persistência da estrutura através do tempo é histórica, a cultura constituindo-se enquanto “*síntese* de estabilidade e mudança, de passado e presente, de diacronia e sincronia”, não consistindo em criação acabada (1990, p. 180). Com isso, a ordem social só se reproduz na mudança, fator inevitável, por mais que a sociedade busque a estabilidade. Note-se como a questão aponta para o domínio da repetição diferenciada, no qual, uma vez que há falência do princípio de identidade, a repetição implica em singularidade e movimento (DELEUZE, 2006). Voltando ao pensamento de Sahlins, o autor propõe a noção de “estrutura de conjuntura” para tratar da “realização prática das categorias culturais” (1990, p. 15) em contextos históricos específicos e, com isso, da síntese entre estrutura e evento. Nas palavras do autor, “estrutura de conjuntura” consiste em “um conjunto de relações históricas que, enquanto reproduzem as categorias estruturais lhes dão novos valores retirados do contexto pragmático” (SAHLINS, 1990, p. 16)<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Também o historiador alemão Reinhart Koselleck (2006), propõe uma abordagem da estrutura enquanto esquema que deve ser apreendido em eventos específicos, tendo caráter processual, se desdobrando no tempo, e sendo, portanto, diacrônica.

Com isso, enquanto mito, cada vez que o episódio da Descoberta é retomado, ele é reelaborado. Sua estrutura é atualizada e novos significados emergem. No caso do filme de Mauro, além da especificidade imprimida à narrativa pelo meio audiovisual - que será objeto de atenção nos capítulos que seguem - note-se a retomada do mito em uma conjuntura específica, aquela que a historiografia convencionou chamar de Era Vargas. Nessa conjuntura, está em jogo o sentido e legitimação do Brasil enquanto unidade política, a articulação e constituição da continuidade entre o passado e o presente e de um mito fundador único para um país com características discrepantes assumindo função estratégica. A constituição da versão audiovisual do mito aqui em questão ainda relaciona-se de forma particular com as trajetórias de seus criadores e com as formas específicas com que eles respondem às possibilidades e políticas da época. São essas relações que buscarei compreender nesse capítulo por meio das revisões biográficas de Humberto Mauro e de Villa-Lobos.

### 1.1 Conhecendo Villa-Lobos.

Há sobre Villa-Lobos e sua obra uma vasta bibliografia produzida no Brasil e no exterior, principalmente nos Estados Unidos, Alemanha e França. Ainda em 1999, Bittencourt faz um levantamento de 219 publicações sobre Villa-Lobos<sup>27</sup> e, atualmente, na *Bibliografia Musical Brasileira* - banco de dados da Academia Brasileira de Música - são listados 152 trabalhos, entre livros, artigos, teses e dissertações com o nome de Villa-Lobos em seu título<sup>28</sup>. Desta forma, a revisão atenta de todo esse material ultrapassa os limites dessa pesquisa.

Além disso, há uma grande quantidade de material armazenado e catalogado sobre Villa-Lobos, o que se deve, sobretudo, à fundação do

---

<sup>27</sup> Bittencourt se propõe a traçar “um panorama geral de temas e interesses que a obra do compositor despertou” (BITTENCOURT, 1999, p. 38), tendo norteado seu levantamento bibliográfico - baseado no catálogo RILM (Répertoire International de Literature Musicale) e nos periódicos das bibliotecas do Museu Villa-Lobos e Uni-Rio - por dezoito itens classificatórios: vida e obra, catálogos, *Bachianas Brasileiras*, *Choros*, música de câmara, obras orquestrais, piano, violão, outros instrumentos, características estilísticas/ tendências estéticas, modernismo, educação, sociologia, personalidades, música popular, estética, cultura brasileira e outros.

<sup>28</sup> A Academia Brasileira de Música foi fundada pelo próprio Villa-Lobos, em 1945. A *Bibliografia Musical Brasileira* foi consultada em seu site: <<http://www.abmusica.org.br>>. Acesso: 20 mar. 2014.

Museu Villa-Lobos pelo Ministério da Educação e Cultura, em 1960, graças aos esforços da segunda esposa do compositor, Arminda Neves de Almeida (Mindinha), que assume um papel central na constituição da memória do compositor<sup>29</sup>. Para uma ideia do material disponível, apenas no Museu Villa-Lobos se encontram, atualmente, 60 CDs, cada um com cerca de 1.400 recortes de jornal sobre o compositor. O Museu ainda dispõe de muitas seções com partituras, anotações, contratos, programas de concerto e outros documentos. Desse material, pode consultar diversas pastas temáticas e alguns programas de concerto, além dos 15 primeiros volumes dos CDs com recortes de jornal, que continham notícias publicadas entre 1910 e 1940. Esse material, apesar de pouco em relação aos arquivos existentes sobre o compositor, já se mostrou bastante abundante. A partir de sua consulta, pode perceber que, desde a década de 1920, Villa-Lobos era frequentemente comentado pela imprensa, se envolvendo e posicionando acerca de várias polêmicas, a exemplo da *Semana de Arte Moderna* de 1922 e da proibição da execução do Hino Nacional nas escolas, efetuada pelo compositor enquanto Superintendente de Educação Musical e Artística.

Villa-Lobos relaciona-se à linhagem constituída no campo artístico e intelectual como Grande Música Ocidental. Como faz notar Menezes Bastos (2013a, 1996a, 1996b), essa linhagem tem suas origens mítico-cosmológicas na Idade Média, notadamente com o canto gregoriano, a polifonia e a notação mensurada, definindo-se, sobretudo, por sua racionalidade. A Música Ocidental constitui-se como “universo por excelência de construção do indivíduo livre e igual”, concebido como “*grande mestre* ou *nome*”, “criador *ex-nihilo* como Deus [...] para fugir do tédio e da solidão” (MENEZES BASTOS, 1996b, p. 159). Em função de sua racionalidade – em grande parte estabelecida pelas

---

<sup>29</sup> Segundo Mindinha (ALMEIDA, 1971), o projeto para a criação do Museu Villa-Lobos foi apresentado inicialmente em 1956, como parte das comemorações dos 70 anos do compositor. Contudo, não foi executado. O Museu foi finalmente criado por iniciativa do Ministro da Educação Clóvis Salgado. Sua primeira sede foi inaugurada a 27 de fevereiro de 1961, no Palácio Gustavo Capanema. Arminda foi designada diretora em 24 de janeiro de 1961, pela portaria nº 25 do Ministério de Educação e Cultura. Exerceu o cargo até seu falecimento, em 5 de agosto de 1985. Em 1986, o Museu mudou sua sede para um casarão tombado do século XIX, na Rua Sorocaba, bairro de Botafogo, onde funciona atualmente, sob a direção do pianista e compositor Wagner Tiso (Disponível em: <<http://www.museuvillalobos.org.br>>. Acesso em: 2 mar. 2014).

teorizações de Weber em *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* - a Música Ocidental é constituída como única universal, contrastando com todas as outras músicas de outros povos. Por oposição a Grande Música, emerge nesse sistema sócio-cultural as categorias música folclórica, tida como espécie de sobrevivência; e música popular, percebida como domínio da mercadização e massificação. Ambas são consideradas como dotadas de “ocidentalidade apenas local-regional, no máximo nacional-estatal” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 77), faltando-lhes o cultivo *tecno-lógico*. Com isso, a Música Ocidental acaba por definir a Europa enquanto “*concerto das nações* realizado pelo indivíduo” em oposição “aos *outros* – bandos, tribos, clãs, fraternias, etc. gregários” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 80).

Derivam, portanto, da ideia de racionalização e de cultivo *tecno-lógico* os epítetos música séria, clássica, artística, culta, elaborada, superior, de concerto, ou erudita, termo que eu mesma utilizo para referir-me ao sistema sócio-musical aqui em questão, por percebê-lo como o mais utilizado nos meios acadêmicos e intelectuais. Conforme Vega (1966), em inglês, essa música ainda é identificada como *high-art* ou *fine-art music*, expressões empregadas de forma a operar diferenciações no campo artístico por meio da suposição de sua superioridade estética, sua relação com a elevação do pensamento e com a maestria técnica, assim como sua associação com o mais alto estrato social. Continuando com Vega, o autor faz notar como também as designações para as manifestações mais atuais dessa música, tais como música moderna, música contemporânea, música do futuro e nova música, por meio da referência ao novo, sempre apontam para a tentativa de configuração no campo artístico de uma música “técnica e conceitualmente mais avançada” (1966, p. 1).

Articulo aqui a expressão campo artístico seguindo Bourdieu (2004), para quem o campo é definido pelas lutas simbólicas entre indivíduos que procuram manter ou adquirir status, colocando em jogo a representação do mundo social. Assim, cada campo constitui capitais culturais específicos. Contudo, os campos são interligados, o capital adquirido em um repercutindo na aquisição de capital nos outros. Ainda no que diz respeito ao pensamento de Bourdieu (1979), tenha-se também em mente a relação da Música Ocidental com os processos de distinção identificados pelo autor. Para Bourdieu, o mundo social organiza-se a partir de um sistema simbólico que segue a lógica da diferenciação significativa. Com isso, escolhas estéticas se constituem conforme o desejo de diferenciação dos grupos no espaço social, o julgamento de gosto sendo percebido como a manifestação suprema do

discernimento e o princípio do estilo de vida transmutando coisas em signos distintivos.

Desta forma, note-se a significância da hierarquização e da circulação e acumulação de capital simbólico operada na constituição da Música Ocidental como única racionalizada e, portanto, universal e distinta de todas as outras, uma vez que essa música configura-se “dentro da civilização correspondente, senão no, pelo menos num de seus mais importantes universos” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 77), podendo ser considerada mesmo como “contrapartida *sim-bólica* de invenção da Europa” (MENEZES BASTOS, 1996b, p. 159). Finalmente, é também interessante perceber que as operações de distinção no campo artístico também se desdobram no campo intelectual e científico, reverberando na elaboração de diferentes epistemes e sistemas de saberes. Seguindo ainda o pensamento de Menezes Bastos (2013a), note-se a emergência do campo de saber Musicologia Histórica, acercando-se apenas da Música Ocidental e, por outro lado, do campo da Etnomusicologia, direcionando seu olhar para a música de todos os outros – inicialmente dos povos não europeus e, mais tarde, também para as músicas folclóricas e populares.

### 1.1.1 *Villa-Lobos e a Música Ocidental no Brasil.*

A segunda edição da *História da Música Brasileira* de Renato Almeida, em 1942, constitui-se como um marco central na organização e construção da linhagem da Música Ocidental no Brasil. O livro é inicialmente publicado em 1926, contudo, é notadamente ampliado por estudos do folclore musical, sendo considerado por Almeida como “um livro novo” (1942, p. XI). Em texto de 1942, intitulado *Música Brasileira*, Mário de Andrade aponta essa segunda edição de *História da Música Brasileira* como “o livro de base que nos faltava, ponto indispensável de partida para os estudos e ensaios de caráter monográfico, que agora têm onde se estribar” (1972, p. 354). Note-se, com isso, como o livro se contextualiza enquanto parte do programa modernista de construção de paradigmas para uma arte genuinamente nacional, que no que diz respeito à música, tem Mário de Andrade (1893-1945) - poeta, crítico, esteta e folclorista – como principal investidor<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Mário de Andrade trabalhou com crítica musical, ensino da música, estética musical e estudos do folclore musical. Cursou o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Em 1922, lá assumiu a cátedra de História da Música.

Mário de Andrade assume papel de teorizador, crítico e orientador de jovens compositores da música erudita brasileira (KIEFER, 1986). Seu projeto é notadamente desenvolvido em *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, publicado inicialmente em 1928, suporte doutrinário para toda uma geração de compositores (CONTIER, 2000), considerado “verdadeira plataforma ideológica e estética do nacionalismo emergente, que procura estabelecer e responsabilizar o sentido social da música erudita no Brasil” (WISNIK, 1977, p. 181). Sua posição nacionalista também se delineia nos capítulos *Música Artística Brasileira* e *Música Popular Brasileira* de seu *Compêndio de História da Música* (1929), obra concebida para ser utilizada no curso de História da Música por ele ministrado no Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Seu projeto para a arte nacional é ainda retomado, em 1944, na ficção *O Banquete*<sup>31</sup>.

Em *Ensaio*, Mário de Andrade considera que o Brasil atravessaria um período de nacionalização das artes no qual o compositor deve apropriar-se da música do povo, dando aos “elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística” (ANDRADE, 1962, p. 16). O autor considera que a arte nacional já estaria feita na inconsciência do povo, o populário consistindo na “mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora” (ANDRADE, 1962, p. 24). Todavia, percebe que a música artística não seria “fenômeno popular”, mas “desenvolvimento deste” (ANDRADE, 1962, p. 37). Assim, Travassos chama a atenção para que

---

Entre 1934 e 1937 desempenhou funções como primeiro diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo. Entre 1938 e 1940, fixou-se no Rio de Janeiro. Lá assumiu a direção do Instituto de Artes e atuou como professor de História e Filosofia da Arte na Universidade do, então, Distrito Federal (MARIZ, 1983).

<sup>31</sup> Em *O Banquete* (1977), em uma cidade inventada, chamada *Mentira*, Mário de Andrade retrata tipos de sua época. Janjão é o compositor ideal, inovador e cuja obra se orienta pela busca da música nacional. Questiona a legitimidade da arte erudita e a falta de legitimidade do folclore, apontado como fundamental para o compositor, que deveria embebedar-se de sua própria cultura para criar livremente música brasileira. Felix de Cima é o político protetor das artes, burro e ignorante, um democrata fascista que protege os artistas estrangeiros para não irem falar mal fora do país. Não protege as artes modernas por considerá-las comunismo. A figura de Felix de Cima parece ligar-se diretamente à atuação, entre 1930 e 1945, do Presidente Getúlio Vargas. Stomara Ponga é uma virtuose vaidosa e academicista, comparada a um cavalo de corrida, conformista e subserviente às classes dominantes.

*Ensaio* pode ser tratado como um “verdadeiro manifesto do modernismo nacionalista” (2000, p. 34), no qual são expostas as cinco proposições que caracterizam a estética nacionalista até os anos 1940:

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

Desta forma, para Mário de Andrade, a música nacional autêntica deve ser a transposição erudita da obra anônima do povo. Conforme aponta Quintero-Rivera, para ele “as criações mais belas surgiram da inventiva do povo. Porém, o povo careceria de critério e de consciência, qualidades das quais o artista erudito se valeria para dar consistência à criação” (QUINTERO-RIVERA, 2002, p. 117). Com isso, a música brasileira existiria “na canção popular, no entanto, ainda sem ter adquirido *direitos de cidadania*”, a construção de uma música nacional erudita tornando-se “um projeto que sustentava o augúrio de uma nova civilização a um só tempo autóctone e moderna” (QUINTERO-RIVERA, 2002, p. 2). Como a autora faz notar, constitui-se um modelo de estilização ligado à concepção romântica do gênio que “buscaria *civilizar o primitivo*” por meio do prisma de sua individualidade (QUINTERO-RIVERA, 2000, p. 167), Mário de Andrade criando expectativas em torno de figuras como Villa-Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri.

Em *História da Música Brasileira* (1942), Almeida<sup>32</sup> também expõe uma concepção semelhante à de Mário de Andrade. Segundo sua

---

<sup>32</sup> Durante sua vida, Renato Almeida realizou atividades como “escritor, jornalista, professor, conferencista, crítico literário, crítico musical, pesquisador, musicólogo, folclorista e também diplomata” (MARIZ, 1983, p. 95). Envolveu-se com o modernismo e participou ativamente da *Semana* de 1922. Conforme

concepção, no canto popular estaria “o elemento básico de toda a música nacional”, contudo, o artista não deveria se circunscrever a esse processo. Em suas palavras:

A música de um país não é apenas aquela que se cifra ao aproveitamento de temas populares, de células folclóricas, mas a que traduz a expressão racial, através do temperamento criador de cada artista [...].

A arte popular determina pois uma atmosfera, um clima propício ao desenvolvimento do gênio criador, mas não pode limitá-lo, antes lhe multiplicará os meios de expressão e lhe permitirá formas diferentes, nas quais a variedade e a riqueza da inspiração terão campo mais aberto e livre (ALMEIDA, 1942, p. 421-422).

Assim, em sua vertente brasileira, a Musicologia História e a própria história da Música Ocidental emergem fortemente marcadas por uma noção de autenticidade orientada pelos intelectuais ligados ao modernismo, que elencam de um lado o interesse pelo popular enquanto material bruto e de outro a celebração dos grandes indivíduos, capazes de transformar essa matéria em arte. É a partir dessas duas diretrizes para a arte nacional que Almeida divide sua segunda edição de *História da Música Brasileira* em duas grandes partes. A primeira dedicada, em seus termos, à *música popular brasileira* e a segunda ao que define como *história da música brasileira*. Com isso, como observa Quintero-Rivera, Almeida segue o programa de Mário de Andrade, apresentando inicialmente “um panorama das fontes sobre as quais deveria se basear a

---

Mariz, é a partir de sua relação com os ideais nacionalistas do modernismo que chega ao folclore. Em 1947, quando se liga ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) - comissão nacional da UNESCO - Almeida funda, com a ajuda de Luiz Heitor Côrrea de Azevedo, a Comissão Nacional de Folclore, que realiza festivais e conferências, destacando-se as Semanas Folclóricas. Também cria, junto ao Ministério da Educação e Cultura, a *Campanha de Defesa do Folclore*, que posteriormente, em 1974, leva à criação do Instituto Nacional do Folclore, no contexto da FUNARTE. Almeida também desempenha atividades como professor de folclore do Conservatório Brasileiro de Música e da Academia de Música Lorenzo Fernandez, publicando sobre o assunto *Inteligência do Folclore* (1957), *Trabalho Folclórico* (1961), *Manual de Coleta Folclórica* (1965) e *Vivência e Projeção do Folclore* (1971) (MARIZ, 1983).

composição erudita” e, na segunda parte, “uma relação histórica do aproveitamento das mesmas” na confecção da legítima arte brasileira (QUINTERO-RIVERA, 2000, p. 156). Já de partida, a organização do livro aparta e, com isso, exclui o que trata por *música popular brasileira* da *história da música brasileira*, remetendo à percepção de Almeida da música popular como mera “capacidade musical”, que se distinguiria da *história da música brasileira*, essa marcada pelo “nosso esforço pela música” (ALMEIDA, 1942, p. XII).

O mesmo tipo de bipartição pode ser acompanhado na obra sobre a história da música do próprio Mário de Andrade. Tive acesso, à *Pequena História da Música*, apontada pelo autor como uma quarta edição de seu *Compêndio de História da Música* - “profundamente refundido em alguns capítulos, apenas modificado e atualizado em outros” (ANDRADE, 1942, p. 7) -, publicado no mesmo ano de *História da Música Brasileira* e dedicado a seu autor. Mário de Andrade consagra dois capítulos à música brasileira: *Música Artística Brasileira* e *Música Popular Brasileira*, a *música popular* também acabando por ser excluída do âmbito artístico.

Com isso, tanto os escritos sobre música de Mário de Andrade quanto os de Renato Almeida mostram um perfil de intelectual que reivindica para si “a autoridade de definir o nacional” (QUINTERO-RIVERA, 2000, p. 199), a história da música Brasileira emergindo em um contexto no qual:

Construir uma versão da história musical do país representava uma tarefa essencial para justificar o caminho proposto. A avaliação dos compositores que formavam essa história teria assim o sentido prático de prover exemplos bons ou ruins para orientar os contemporâneos (QUINTERO-RIVERA, 2000, p. 162).

A questão aponta para a diferenciação de Latour (2007) entre *questão de fato* e *questão de interesse* a partir da noção de que o fato é fabricado. Essa fabricação, no entanto, não implica na ideia de *mentira*. Ela não é pensada a partir da matriz *verdadeiro* e *falso*, mas leva “em consideração a objetividade sólida mobilizando várias entidades das quais o agrupamento poderia falhar” (2007, p. 91, tradução nossa). Importa para Latour a descrição de como o fato é produzido, como o cosmos é constituído a partir da desordem. É notável, portanto, que em sua descrição da produção do fato Latour não leve em conta as relações

de poder constituintes da realidade. No que diz respeito à História da Música Brasileira, assim como ao levantamento da produção musical, percebo que a própria operação de conhecimento estabelece-se em torno de temas e objetos de análise estratégicos. A História da Música Brasileira é constituída por intelectuais como Mário de Andrade e Renato Almeida de acordo com seus interesses e valores específicos. Suas operações metodológicas recortam e constroem um objeto a ser apreendido como música brasileira por meio da autenticação de algumas e deslegitimação de outras manifestações musicais.

Para a compreensão do programa desses intelectuais, é interessante ter em vista o que Mário de Andrade e seus contemporâneos compreendem por música popular. A constituição de dois pólos de legitimação artística, quais sejam as elites artístico-culturais e o povo, no projeto para a música nacional de Mário de Andrade e de outros intelectuais da época, como Renato Almeida, relaciona-se ao fato de que, no Brasil, o advento do modernismo coincide com grandes investidas de industrialização e urbanização e com a configuração de um mercado destinado às grandes massas. Assim, constitui-se uma cavidade na qual se arremessa tudo que não se enquadra nem no domínio do erudito e nem no do popular, aquilo que passa a ser desprezado e compreendido como ligado à indústria cultural (TRAVASSOS, 1997; SQUEFF, 1983; WISNIK, 1983; QUINTERO-RIVERA, 2000). Essa concepção é sistematizada por Travassos, nela:

É fato digno de nota que a perfeição artística só pode ser alcançada por um dos dois extremos: de um lado, por gente da massa camponesa, completamente destituída da cultura cidadina; de outro, pelo poder de criação de um gênio individual. O impulso criador de qualquer um que tenha tido a infelicidade de nascer em algum lugar entre esses dois extremos leva apenas a obras estéreis, insípidas e disformes (TRAVASSOS, 1997, p. 85).

Em *História da Música*, Renato Almeida pondera que a música urbana e mecânica, deformaria a música popular por sua fixação artificial: “o intérprete urbano enquadra a matéria que tomou em bruto nos limites das formas convencionais, com inevitável deformação”, havendo, com isso, uma “desfiguração da música popular pela cidade” (1942, p. 5). Por outro lado, na parte de seu trabalho dedicada à música popular, após discorrer brevemente sobre a modinha, o lundu e o fado,

apresenta transcrições de aboios, cantos de trabalho, pregões, desafios, cantos religiosos, danças brasileiras - jongo, coco, embolada, miudinho, samba do partido alto, cateretês, recortado, cururu, cirirí, chulas, danças de salão, fandango, mana-chica, maxixe, samba, marcha e frevo - e danças dramáticas e bailados populares - cheganças de marujos, cheganças de mouros, bailes pastoris, festas de reis, bumba meu boi, congos, maracatus e caboclinhos. Também Mário de Andrade apresenta em *Ensaio e Pequena História da Música* transcrições de canções de alguns desses gêneros como coco, fandango, samba, desafio, chula, reisado, maracatu, encantação, canto de usina, cateretê, cururu, e outros como toada, acalanto, roda, batuque, música de feitiçaria, martelo, cabocolinhos e quadrilha.

Assim, o que Almeida e Andrade tratam por música popular corresponde ao que atualmente compreende-se por folclore. Como observa Quintero-Rivera, até a década de 1930 “o conceito de *popular* ligava-se ao de *povo*, entendido como *ethos* nacional autêntico” (2000, p. 100). Por outro lado, o que hoje usualmente é tratado por popular, ou seja, a música relacionada à cultura urbana e à emergência dos meios de comunicação de massa, recebe nas décadas de 1920, 1930 e 1940 alcunhas pejorativas como *popularesca*, *vulgar*, *fácil*, *ligeira*, *sub-música*, sendo, portanto, tratada de forma residual como aquilo que não é nem erudito e nem folclórico (MENEZES BASTOS, 2005a). Com isso, as manifestações musicais difundidas pelas novas técnicas de gravação e radiodifusão são situadas entre o povo e o artístico escapando “aos cânones da pureza de estilo” e representando “um atentado contra a ordem social” e “uma expressão do declínio cultural provocada pela modernização” (QUINTERO-RIVERA, 2000, p. 96).

Conforme Menezes Bastos (2005a) ainda no final dos anos 1950, a expressão música popular é utilizada para designar o que hoje compreendemos por folclore. Seria a partir da década de 1960 que a ideia de música popular passa a ser compreendida como a modernização do folk - categoria incorporada do inglês, que significaria pessoas comuns (QUINTERO-RIVERA, 2000) - ou vulgarização da arte, transformada por sua relação com a indústria fonográfica em um “novo produto marcado pela secularização, diluição e transformação em mercadoria” (MENEZES BASTOS, 2005a, p. 214). A categoria assume não apenas um sentido pejorativo, mas, como faz notar Menezes Bastos (1996a), absolutamente negativo, uma vez que aponta para si mesma operando a negação da música artística – se construindo, portanto, sem cultivo ou erudição – e da música folclórica – o que aponta para seu

pertencimento ao “território negativo da tradição” e, portanto, para sua falta de autenticidade (MENEZES BASTOS, 1996a, p. 156).

Voltando ao livro de Almeida (1942), em sua segunda parte, quando o objetivo é tratar da *História da Música Brasileira*, a narrativa é iniciada pela abordagem do emprego do canto gregoriano pelos jesuítas na conversão e catequese de índios e de suas escolas de cantar e tanger no século XVI, passando pela fundação, no século XVII, de escolas nas cidades, nas quais seria ensinado o canto gregoriano. Em seguida, trata-se do impulso dado à música pela vinda da corte portuguesa para o Brasil no século XIX, época na qual se destacariam as figuras do Padre José Maurício Nunes Garcia<sup>33</sup>, de Marcos Portugal (1762 – 1830) - músico português de renome, que chega ao Brasil em 1811, assumindo o posto de mestre da Capela Real - e de Sigismund Neukomm (1778-1858), músico alemão que se estabelece durante algum tempo no Rio de Janeiro. Também é abordado o interesse musical de D. Pedro I, que estudaria com Neukomm e seria o autor do *Hino da Independência*. No período entre 1822 e 1860, é destacada apenas a figura de Francisco Manuel da Silva (1795 – 1865), compositor do *Hino Nacional* e responsável pela fundação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, que posteriormente torna-se Instituto Nacional de Música e que atualmente consiste na Escola de Música da UFRJ. Almeida chega, então, à figura de Carlos Gomes (1836 – 1896), compositor dedicado, sobretudo, à ópera, considerado “a primeira manifestação de uma música brasileira”, que, contudo, seria “desvirtuado pelas escolas estrangeiras”, notadamente pela italiana (ALMEIDA, 1942, p. 371). Em sua *Pequena História da Música* (1942), Mário de Andrade apresenta uma organização dessas primeiras fases da música brasileira muito semelhante, destacando as mesmas figuras.

A partir do último quarto do século XIX, Almeida (1942) aponta a emergência de tendências nacionalistas na música brasileira. Essas tendências seriam anunciadas por Brasília Itiberê da Cunha (1848 – 1913) ao utilizar a música popular como inspiração para a peça para piano *A Sertaneja* (1860); e por Alexandre Levy (1864- 1892), cuja obra seria interrompida por sua morte precoce, aos 28 anos. Na geração seguinte de compositores, seria Alberto Nepomuceno (1864 – 1920)

---

<sup>33</sup> Mário de Andrade considera o Padre José Maurício Nunes Garcia – “um mestiço carioca, educado nas tradições de Santa Cruz, músico habilíssimo, dizem que praticando Bach, Haydn, Mozart” – como a “primeira manifestação elevada da criação brasileira” (ANDRADE, 1942, p. 132).

que, ao regressar de seus estudos na Europa, “foi procurar os motivos populares brasileiros e os utilizou dentro das influências que havia recebido” (ALMEIDA, 1942, p. 431), também defendendo o canto em português – e não em italiano - que daria diretivas “seguras para a criação de uma música brasileira” (ALMEIDA, 1942, p. 429). Da geração de Nepomuceno, também aponta tendências nacionalistas nas obras de Francisco Vale (1869 – 1906), Barroso Neto (1881 – 1941), Francisco Braga (1868 – 1945).

Contudo, o autor considera que dataria de 1922 “o esforço resoluto e criador de uma música brasileira” (ALMEIDA, 1942, p. 423) e que apenas com os compositores modernos o nacionalismo na música brasileira se manifestaria “de modo claro” (ALMEIDA, 1942, p. 393). Nesse sentido, a música de Villa-Lobos é considerada como “essencialmente brasileira” (ALMEIDA, 1942, p. 454). Outros compositores contemporâneos à publicação do livro e em cujas obras Almeida percebe a manifestação das tendências nacionalistas orientadas pela proposta modernista são elencados, tais como Luciano Gallet, Oscar Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Radamés Gnattali, contudo, a figura de Villa-Lobos é constituída como espécie de compositor ideal<sup>34</sup>. Almeida percebe em sua música:

uma substância profundamente nacional, que não está somente no aproveitamento ou deformação da temática ou de certas formas e modalidades do nosso populário, mas sobretudo no ambiente que cria [...].

Ele não aproveitou apenas o motivo, para tratá-lo dentro de formas usuais da música

---

<sup>34</sup> Em sua *Pequena História da Música* Mário de Andrade considera que, até a primeira década do século XX, a música artística brasileira mostraria “um espírito subserviente de colônia” (1942, p. 130). Apenas a partir de 1914, com o fim da Primeira Grande Guerra Mundial, considera que ocorreria a afirmação de um novo estado de espírito que despertaria a questão da “consciência racial”. Trata de Villa-Lobos e de outros compositores seus contemporâneos, tais como Frutuoso Viana, Hernani Braga, Camargo Guarnieri, Luciano Gallet, Francisco Mignone, não no capítulo dedicado à *música artística* no Brasil, mas em seu último capítulo, intitulado *Atualidades*. Nesse capítulo discorre sobre o que percebe como tendências gerais da música do pós-guerra, tais como a dissolução da harmonia clássica, o retorno à polifonia, a ênfase no ritmo, no timbre, o interesse pelas músicas exóticas (asiática, africana) e a liberdade de forma.

universal, mas tomou a própria música popular em bruto e a transformou, ao sopro do seu lirismo, dentro de um material que lhe fosse próprio.

[...] Villa-Lobos [...] se impregnou do canto brasileiro. As velhas melodias gastas na boca do povo, ou nos seus instrumentos, os processos variados e peculiares de ritmar e modular, os efeitos de determinadas sonoridades nos conjuntos típicos, algumas vozes ameríndias que ficaram ressoando pelo espaço, foram para Villa-Lobos um manancial abundante” (ALMEIDA, 1942, p. 454 – 455).

Assim, a música de Villa-Lobos é constituída por Almeida enquanto a plena realização da proposta de Mário de Andrade, na qual a obra de arte é composta a partir do trabalho de grandes indivíduos que têm como matéria prima a inventiva popular. Almeida continua:

Villa-Lobos nos aparece como a mais alta afirmação da música brasileira, pelo seu engenho criador, pela sua inspiração nativista e pela sua magnífica construção, na qual, impondo o caráter marcante da sua personalidade, não só aproveitou os processos nacionais melódicos, rítmicos e harmônicos, como ainda deles tirou as ilações mais largas e os levou a conseqüências imprevistas. Na sua obra se fundem a força inventiva e o poder de transformação, transfiguração ou deformação, como quiserem, da matéria popular” (ALMEIDA, 1942, p. 459).

Como faz notar Quintero-Rivera (2002), o próprio Mário de Andrade aposta suas fichas em Villa-Lobos, uma vez que dentre os outros compositores eminentes da época, nunca se entusiasmou muito por Lorenzo Fernandez, parecendo considerá-lo como “o protótipo talvez do compositor integrante de um [sic] Escola Nacional. Não o gênio, mas o imprescindível sistematizador” (QUINTERO-RIVERA, 2002, p. 155). Sobre Francisco Mignone, considera ser um excelente candidato se não fosse sua tendência indistinta a recorrer ao dramático da ópera italiana. O último candidato é Camargo Guarnieri, de uma geração mais jovem, e de quem Mário de Andrade acompanha a carreira intensamente, considerando, contudo, a falta de um trabalho consciente de composição. A relação de Mário de Andrade e Villa-Lobos se inicia

na *Semana de Arte Moderna* de 1922, quando o compositor se mostra um entusiasta da obra de Mário de Andrade, tendo escrito um *duetto* de violino e canto para o poema *A Menina e a Canção* e pedido outras colaborações ao poeta. Assim, Mário de Andrade pretendia “induzir Villa-Lobos a trilhar os caminhos sonoros que desejava ouvir” (QUINTERO-RIVERA, 2002, p. 134). Entretanto, Villa-Lobos conceberia sua música como expressão de sua sensibilidade, Mário de Andrade percebendo sua posição como por demasiado individualista com relação à fase de construção, ou fase primitiva, que para o escritor a música brasileira atravessaria na época (QUINTERO-RIVERA, 2002).

Voltando ao livro de Almeida (1942), *História da Música no Brasil* parece definir os principais pilares a partir dos quais se desdobrarão uma série de outras narrativas historiográficas da Música Ocidental no Brasil que pode ser comparada àquilo que, como abordarei à frente, Bernardet (2008) trata por historiografia clássica do cinema brasileiro, no sentido em que se busca uma abordagem global e panorâmica, assim como a demarcação de fases dentro de uma cronologia linear. Com isso, podem ser elencados como trabalhos constituintes da historiografia clássica da Música Ocidental Brasileira os de Acquarone (1948), de Azevedo (1956), de Kiefer (1977), de Mariz (2005) e de Barros (2009, 2010). É preciso notar, contudo, que essas narrativas são sempre atualizadas. Fatos e episódios são acrescidos e reconstituídos. A historiografia clássica da Música Ocidental Brasileira se desdobra e é, como qualquer estrutura, historicamente contextualizada e reelaborada.

Com esses trabalhos posteriores, a demarcação de fases na História da Música Ocidental Brasileira delimita-se de forma ainda mais evidente. Além de se constituir tendo como pano de fundo o intuito de apreensão de um contexto histórico-social mais vasto atravessado pelo país e organizado por divisões como Período Colonial, República Velha ou Estado Novo, a História da Música Ocidental Brasileira é fatiada pelo estabelecimento de relações com períodos postulados pela historiografia da Música Ocidental, quais sejam o Medieval, a Renascença, o Barroco, o Clássico, o Romântico e o Moderno - esse último constituído por uma série de correntes, tais como o atonalismo, o neoclassicismo, o impressionismo e, mais tarde, o minimalismo e a música concreta e eletroacústica. Define-se no Brasil, até 1808, um Barroco Colonial, quando acompanhando o desenvolvimento da economia em torno dos canaviais e engenhos, Pernambuco e Bahia emergem como principais centros musicais. A partir de 1808 e até 1822, emerge o chamado Barroco Mineiro, acompanhando o momento áureo

da mineração em Minas Gerais<sup>35</sup>. 1808 também marca a vinda da Família Real para o Brasil, época em que o Brasil torna-se Vice-reino e em que emergem as figuras do Padre José Maurício e de Marcos Portugal, relacionadas a um correspondente brasileiro para o Clássico. Em seguida, o período do Brasil Império é musicalmente acompanhado pelo Romantismo da ópera de Carlos Gomes e pelo nacionalismo de Alexandre Levy e Brasília Itiberê. O Brasil República pelo nacionalismo de Alberto Nepomuceno<sup>36</sup>.

Chamo a atenção para como nos trabalhos que estou identificando como historiografia clássica da Música Ocidental Brasileira - e também em outros estudos musicológicos - a questão do nacionalismo é sempre tratada em termos de apropriação da música folclórica. Assim, nesses trabalhos normalmente é considerado que nos nacionalismos de Alexandre Levy, Brasília Itiberê e Alberto Nepomuceno (1864-1929) os temas musicais folclóricos são contextualizados e inseridos em uma “amalgama de procedimentos e ambientações associáveis à matriz musical européia”, prevalecendo o “modo europeu de compor” (BARROS, 2009, p. 135). Com isso, seria apenas com Villa-Lobos que a situação se reverteria, a música popular constituindo-se como substrato para ambientações ou mesmo formas musicais originais e um “som brasileiro” (TACUCHIAN, 2009), o procedimento da citação tornando-se superado, os elementos nacionais sendo absorvidos no tecido das obras (TRAVASSOS, 2000). Assim, conforme Salles, o compositor daria um passo além, que consistiria não na utilização de temas ou melodias folclóricas, mas na “concepção de uma sonoridade, de texturas que podem ser metaforicamente associadas com os sons ouvidos nas florestas tropicais ou em festas populares nos campos e cidades do Brasil” (SALLES, 2009, p. 188). Desta forma, as obras de Itiberê, Levy e Nepomuceno são, normalmente, percebidas como uma espécie de pré-nacionalismo, Villa-Lobos sendo constituído

---

<sup>35</sup> Entre os compositores do Barroco Colonial, também chamado de “ciclo musical do açúcar” são normalmente mencionados o padre baiano Caetano Melo de Jesus e os pernambucanos Padre Inácio Nóia (1688-1773), Luís Álvares Pinto (1719-1789), Joaquim Bernardo Pinto (c.1750-1834). Como compositores do Barroco Mineiro, também chamado “ciclo musical do ouro” são normalmente mencionados Emérico Lobo Mesquita (1746-1805), Francisco Gomes da Rocha (c. 1754-1808), Marcos Coelho Neto (1740-1806), Ignácio Parreira Neves (c.1736-1790) e Sousa Lobo (17?? – 1803).

<sup>36</sup> Percebi o esquema de forma bastante nítida, sobretudo, nas obras de Kiefer (1977) e Barros (2009, 2010).

como um marco para a emergência da música nacional, sua obra dividindo a história da música Brasileira em duas fases<sup>37</sup>.

Assim, a historiografia clássica da Música Ocidental no Brasil emerge ligada à busca por paradigmas artísticos que definam o nacional, característica percebida por Bernardet (2004) como típica das elites de sociedades historicamente marcadas pelo colonialismo, nas quais se busca o estabelecimento do ideal de autenticidade. Note-se, nesse sentido, que Kiefer afirma ter pautado seu trabalho pelo desejo de contribuir para a “formação de uma consciência musical brasileira” (KIEFER, 1977, p. 7). Outro exemplo é a historiografia de Barros (2009, 2010), que se elabora em torno do acompanhamento da constituição de uma identidade brasileira, que é ligada à emergência das correntes musicais nacionalistas. Assim, Barros percebe que, no Brasil, a música erudita do século XX se constituiria em torno de dois principais pólos: o Nacionalismo e o Modernismo, Villa-Lobos sendo apontado como o grande conciliador desses dois pólos e o grande modelo de compositor para as gerações que o seguem. Villa-Lobos é o compositor a que o autor dedica mais espaço em seu livro e que considera “reconhecidamente, o maior compositor brasileiro de todos os tempos (e talvez das Américas)” (BARROS, 2010, p. 253). Também Azevedo (1956) considera Villa-Lobos o compositor que finalmente realiza o projeto de música brasileira. Acquarone trata seu trabalho como “uma longa entrevista com os “três grandes” da nossa música atual, quais sejam Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone” (1948, p. 8), legitimando, portanto, as opiniões particulares desses compositores como *História da Música Brasileira*. Já a *História da Música Brasileira* de Kiefer (1977) não chega até a obra de Villa-Lobos, encerrando-se com um capítulo sobre o *Romantismo*. Contudo, o autor dedicará um livro completo ao compositor, qual seja *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira* (1986), que aponta como continuação de sua *História da Música Brasileira*. Note-se, com isso, como o caráter autoritário e normativo que marca os trabalhos de Mário de Andrade e Renato Almeida ainda prevalece nas historiografias

---

<sup>37</sup> Ainda sobre a emergência da música nacionalista no Brasil, Barros (2010) faz notar como o nacionalismo pode estar ligado ao desejo de projeção do país em diferentes tipos de *concertos das nações*: seja o das nações independentes, como seria o caso dos nacionalismos de Alexandre Levy e Brasílio Itiberê e mesmo de Carlos Gomes, que vai buscar fontes brasileiras para seus libretos; das nações repúblicas, como seria o caso do nacionalismo de Alberto Nepomuceno; ou das nações modernas, como é o caso do nacionalismo de Villa-Lobos.

clássicas da Música Ocidental Brasileira, que a partir do sistema de valores definido e da visão de mundo específica de seus autores, constituem os grandes, ou melhor, os *maiores*, compositores.

Paralelamente a essas historiografias panorâmicas, são também publicados livros específicos sobre Villa-Lobos. O primeiro deles é a biografia de Mariz, de 1949<sup>38</sup>, encomendada e paga pelo Ministério das Relações Exteriores (CHERŇAVSKY, 2003). *Heitor Villa-Lobos Compositor Brasileiro* é, segundo seu autor, elaborado a partir de inúmeras entrevistas com o compositor. É o primeiro trabalho extenso a sistematizar e consideravelmente encorpar a biografia de Villa-Lobos. Segue-se ao trabalho de Mariz a publicação de uma série de textos sobre Villa-Lobos, a maioria deles mantendo as diretrizes já estipuladas pelo musicólogo diplomata. Portanto, como faz notar Chernavsky (2003), o livro de Mariz pode ser tratado como uma espécie de matriz biográfica do compositor.

A ideia de biografia matriz de Chernavsky assume interesse particular no contexto desse trabalho, remetendo à noção de *matriz* aqui articulada para abordar o universo das técnicas de reprodução, suas repetições diferenciadas, propriedades de tradução e natureza efêmera. Como veremos, é a partir de *matrizes* que se confeccionam as cópias de filmes e de fonogramas, que, contudo, assumem as particularidades de seus novos suportes, suas características formais determinando seus conteúdos e significados. Note-se ainda que essas matrizes são de natureza perecível. Para que atravessem o tempo, as obras de arte da era da reprodução devendo ser constantemente retomadas e refeitas. Também o livro de Mariz é revisado e refeito em cada uma de suas edições, muitas vezes a partir de outros trabalhos biográficos de Villa-Lobos que o utilizam como ponto de partida.

Como as sistematizações da História da Música Ocidental no Brasil, o trabalho de Mariz (1989), e muitas das biografias do compositor que o seguem, também é composto a partir dos ideais modernistas, sobretudo pelo ideal de confecção de uma música brasileira, pautada pela noção de autenticidade que, por sua vez, aponta para a música folclórica. Com isso, assim como Mário de Andrade, Mariz também defende que o compositor erudito deve reunir as vozes nacionais em uníssono. Na visão do autor, a música verdadeiramente brasileira deve “expressar a realidade brasileira, um sentimento psicológico único, e não apenas manifestações externas, tais como

---

<sup>38</sup> Segundo informação do próprio Mariz (1977, 1989), o livro seria terminado em 1947.

bailados, cantos, danças, pregões” (MARIZ, 1989, p. 15). Mariz considera como tarefa do músico erudito polir o popular, tratando-o harmonicamente.

É interessante notar aqui que o próprio Villa-Lobos assume a tarefa de emprestar “*expressão universal* a todas as músicas produzidas pela *nação brasileira*” (GUÉRIOS, 2003, p. 65), de forma a “*universalizar* os elementos mais *primitivos* da cultura brasileira” (2003, p. 67). É exatamente isso que busca fazer, por exemplo, em suas *Cirandas*, quando elabora peças virtuosísticas a partir de melodias recuperadas do folclore. Tendo isso em vista, apesar de seu importante papel como sistematizador, o próprio Mário de Andrade admitiria que muitas das questões propostas e desenvolvidas em seus textos, foram sugeridas por intelectuais, artistas e compositores de sua época, tais como Luciano Gallet, Oswald de Andrade, Graça Aranha, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e, claro, Villa-Lobos (CONTIER, 2000). Com isso, seus escritos sobre a nacionalização da música brasileira sistematizam um pensamento emergente nos anos 1920, relacionado aos ideais de construção de um Brasil unificado. Como veremos, esse ideal será retomado de forma ainda mais autoritária com a Revolução de 1930 e a tentativa de constituição de um Estado-nacional forte.

Voltando ao nacionalismo dos anos 1920, é interessante perceber que, contudo, se por um lado o compositor executa a síntese entre folclore e erudição idealizada pelos modernistas como música nacional, Villa-Lobos assume uma postura particular com respeito à música urbana. Diferentemente de Mário de Andrade, o compositor define como música popular “essa espécie de música que o público tanto aprecia, independente do seu valor, sua origem e seu tipo”; como música folclórica, Villa-Lobos concebe “coisa inteiramente diferente”, estando ligada à expressão sonora da expansão e do desenvolvimento livre do povo (VILLA-LOBOS, 1971, p. 96). Assim, na visão de Villa-Lobos, “a grande música”, a “mais alta”, aquela que teria por especificidade alcançar “expressão humana universal” (VILLA-LOBOS, 1971, p. 96), poderia originar-se tanto da música folclórica, quanto da música popular ou de outra fonte. Desta forma, se por um lado o compositor celebra a universalidade de uma “grande música”, assim apontando para os processos de distinção e elitismo constituídos em torno da música erudita já tratados acima, por outro, parece levar muito mais em conta a música urbana, colocando-a em pé de igualdade com a música folclórica. Chamo a atenção para que, como tratarei logo a seguir, Villa-Lobos e seus biógrafos incluem em sua biografia a importância de suas

*soirées* de chorão para sua formação musical, sendo ainda que os *Choros*, uma das séries de composições mais importantes de sua obra, considerada mesmo como divisor de águas que marca sua maturidade criativa (NÓBREGA, 1975; BÉHAGUE, 1994; MURICY, 1961), é baseada nesse gênero urbano, que cedo é incorporado à indústria do disco. Note-se como Villa-Lobos defende enfaticamente os músicos populares na ocasião em que emerge na imprensa um debate público contra os sambistas:

Mas os sambistas também são intelectuais. Eles não são é cultos, eles não têm cultura, mas têm inteligência, têm raciocínio, têm mais imaginação que você! Pense! Têm imaginação, muito mais, eles têm imaginação, um sentido irônico. Eles sabem observar os problemas populares, ridicularizar, como ridicularizaram você<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Fala do próprio Villa-Lobos no documentário *O Índio de Casaca*. É claro que quando o compositor afirma que os sambistas não têm cultura está articulando a concepção de *alta cultura*, de erudição. A relação de Villa-Lobos com a música popular urbana é um assunto vasto e interessante, sobre o qual não me aprofundo aqui. Destaco, contudo, o depoimento do compositor Donga (Ernesto dos Santos), sobre Villa-Lobos: “Ele era mais velho que eu. O choro imperava então. Eu tocava cavaquinho, ele tocava violão. E sempre tocou bem. Acompanhava e solava. Se não acompanhasse bem, naquela roda não podia se meter não. Naquele tempo havia respeito. Esses sujeitos que andam por aí, não entram naquela roda, não. Nem entram. Porque choro é difícil, muito difícil. Villa-Lobos sempre foi improvisador. Foi um grande solista de violão, grande, grande. Sempre tocou clássicos difíceis, coisas com técnica. Sempre foi o técnico, sempre procurou o negócio direito” (DONGA apud CARVALHO, 1988, p. 30). Salles (2009) ainda observa como Villa-Lobos chega mesmo a utilizar a forma adotada pelos chorões, segundo o autor, derivada da forma rondó clássica, em seu *Choros nº1*. Sobre a concepção da série dos *Choros*, Nóbrega, transcreve a exegese do compositor publicada na edição dos *Choros nº3*: “os Choros representam uma nova forma de composição musical, na qual são sintetizadas as diferentes modalidades da música brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor. Os processos harmônicos são, igualmente, uma estilização completa do original” (VILLA-LOBOS apud NÓBREGA, 1975, p. 9).

Voltando às biografias de Villa-Lobos, em 1951, Paula Barros publica *O Romance de Villa-Lobos*. Por ter sido amigo do compositor, traz no livro aspectos pitorescos e uma descrição física de Villa-Lobos aos 63 anos - “tem 1 e 70 de altura, 47 de ombro a ombro e 73 de peso. É moreno claro de olhos castanhos escuros e muito expressivos, cara raspada e pouco cabelo” (PAULA BARROS, 1951, p. 17). Villa-Lobos é considerado como o maior compositor das Américas, dotado de originalidade peculiar e tendo o mérito de ter sido “o primeiro grande musicista que pesquisou nos sertões, as cousas musicais e os assuntos de nossa gente” (PAULA BARROS, 1951, p. 34), aspecto que aponta diretamente para os ideais modernistas e, como desenvolverei à frente, para a corrente artística tratada como primitivismo. Em 1959, Arnaldo Guimarães de Giácomo publica *Villa-Lobos, Alma Sonora do Brasil*, um livro voltado para o público infantil, com ilustrações e partituras, fortemente relacionado à biografia matriz de Mariz. O livro ganha o Prêmio Jabuti, de “Melhor Livro Infantil”, conferido pela Câmara Brasileira do Livro (GIACOMO, 1972).

Em 1961, Andrade Muricy publica *Villa-Lobos: uma interpretação*, constituído por uma série de ensaios escritos nos últimos anos de vida do compositor e logo após a sua morte. Villa-Lobos é tratado como um personagem lendário, valorizado por sua busca pelo nacional frente ao conformismo, por sua música selvagem e sua relação com o indígena. Muricy também inclui um catálogo das obras de Villa-Lobos - considerando que muitas delas teriam sido extraviadas - e uma discografia, contudo, não exaustiva. Por fim, é apresenta uma vasta lista de material sobre o compositor, publicada não apenas no Brasil, mas na Inglaterra, Estados Unidos, França, Itália, Alemanha, Espanha, Argentina, Canadá, México, Bélgica, Portugal e Suíça.

A partir de 1965, passa a ser publicada pelo Museu Villa-Lobos *Presença de Villa-Lobos*, uma coleção de livros que reúne inúmeros depoimentos em homenagem ao compositor, de interpretes, amigos e outras pessoas que conheceram Villa-Lobos, tais como Mindinha, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Eleazar de Carvalho, Turíblio Santos, Cristina Maristany, Carlos Drummond de Andrade, Camargo Guarnieri, Menotti del Picchia, Adhemar Nóbrega, Alberto Ginastera, Arnaldo Estrella, Carlos Guinle, Érico Veríssimo, Francisco Mignone, Renato Almeida, Edino Krieger, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Anna Stela Schic e também depoimentos do próprio Villa-Lobos. A maioria desses depoimentos é marcada pelo impacto da morte recente do compositor, em 1959, muitos com sinopses biográficas, trazendo aqueles aspectos pitorescos de sua personalidade descritos em tantas de suas biografias

como suas diabruras infantis, o gosto pelo bilhar francês, por charutos, por filmes de faroeste americano, sua arrogância intelectual e intransigência no que diria respeito a sua música e sua facilidade para fazer amigos, que sempre tiveram um papel central em sua vida. Mais uma vez, nos relatos dessa coleção é ressaltado o nacionalismo do compositor, sua relação com a gente, o folclore, as florestas e a natureza brasileira.

Em 1967, destaca-se a publicação do livro de Marcel Beaufils, *Villa-Lobos: Musicien et poète du Brésil*. Tem caráter ensaístico, a trajetória e obra de Villa-Lobos sendo contextualizadas a partir de uma perspectiva histórico-cultural do Brasil superficial, simplista e profundamente marcada pelo exotismo. A trajetória do compositor é elencada dentre a de personagens revolucionários tais como Antônio Conselheiro, Padre Cícero e Lampião; descrições da Floresta Amazônica misturam-se às da Floresta da Tijuca; a músicas e instrumentos africanos e indígenas são abordados de forma extremamente reducionista e generalizante (BEAUFILS, 1982).

Em 1972, Luis Guimarães, irmão de Lucília Guimarães Villa-Lobos, primeira esposa do compositor, publica *Villa-Lobos visto da platéia e na intimidade*. Guimarães trata do período entre 1912 e 1935, no qual convive com o compositor e que considera o mais criativo em sua obra. O autor busca chamar a atenção para a importância do papel de Lucília na constituição da carreira de Villa-Lobos, que muitas vezes seria excluído de suas biografias. De fato, em minhas leituras, por vezes pude acompanhar a omissão de Lucília. Percebo que isso se relaciona ao papel central assumido pela segunda esposa de Villa-Lobos, Mindinha, na elaboração da memória do compositor. De certa forma, o esquecimento de Lucília consiste em uma de suas edições da biografia do marido.

Também em 1972, é publicada, em Zurique, a biografia de Lisa Peppercorn, intitulada *Heirton Villa-Lobos, ein Komponist aus Brasilien*. Tive acesso apenas a uma edição brasileira do texto que corresponde à versão inglesa da *Biographical Part* condensada do livro (PEPPERCORN, 2000). Pode notar nesse texto que a autora - que conversaria com as duas mulheres de Villa-Lobos, durante 20 anos de pesquisas - assume uma perspectiva muito mais crítica acerca dos relatos de Villa-Lobos do que a dos biógrafos de até então, levantando muitas dúvidas, sobretudo, acerca das viagens que o compositor afirmava ter realizado ao interior do país e sobre a datação e existência de algumas obras.

Em 1986, é publicada a biografia de Luís Paulo Horta, intitulada *Heitor Villa-Lobos*. Sua narrativa parte da *matriz* de Mariz (1949, 1977, 1989), também sendo retomados muitos dos fatos acrescentados por Guimarães (1972). Em 1987, comemora-se o centenário de nascimento de Villa-Lobos. É publicado na França o livro de Anna Stella Schic, pianista intérprete e amiga de Villa-Lobos, *Villa-Lobos, o Índio Branco*. Após uma sistematização da História da Música Brasileira, tendo por *matriz* a obra de Renato Almeida, e uma sistematização biográfica de Villa-Lobos, que também segue a biografia de Mariz, a autora passa às suas próprias impressões sobre o contexto em que viveu Villa-Lobos e memórias da época em que conviveu com ele - a partir de 1947 até o ano da morte de Villa-Lobos (1959). Além de seus próprios relatos sobre Villa-Lobos, também retoma anedotas de outras pessoas que conviveram com ele (SCHIC, 1989).

Em 1987, a biografia de Villa-Lobos é constituída de forma audiovisual pelo filme documentário de Roberto Feith *O Índio de Casaca* – apelido que Villa-Lobos recebe de Menotti del Picchia. O filme reúne depoimentos de diversas pessoas que conheceram e conviveram com o compositor como de sua segunda esposa, de Tom Jobim, do Maestro Burle Marx, do violonista Andrés Segovia, do pianista Arthur Rubinstein, de Beatriz Roquette-Pinto Bojunga (filha de Edgar Roquette-Pinto), da pianista Anna Stella Schic, do maestro e compositor Marlos Nobre, do violonista e ex-diretor do Museu Villa-Lobos Turbío Santos, da historiadora Maria Augusta Machado, de Vasco Mariz, de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, de Dinorah Guimarães (irmã da primeira esposa de Villa-Lobos), do compositor César Guerra Peixe, da funcionária do Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional Mercedes Pequeno. Além dos dados da biografia *matriz*, também traz comentários sobre aspectos pessoais do compositor. Também o constituem filmagens raras de Villa-Lobos, feitas com uma câmera amadora de oito milímetros, por Arminda e por amigos do casal.

Em 1994, destaca-se a publicação do livro de Gerard Béhague *Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul*, que consiste em um trabalho biográfico e de análise da obra de Villa-Lobos, com foco nas décadas posteriores a 1922 e na questão do nacionalismo. No ano de 2000 é lançado o filme *Villa-Lobos. Uma vida de paixão*, dirigido por Zelito Viana. Uma biografia audiovisual de Villa-Lobos, com roteiro baseado, principalmente, na *matriz* de Mariz. É constituído por uma ambientação onírica, na qual há sobreposição de três épocas – maturidade, juventude e infância de Villa-Lobos – e uma trilha sonora densa e rica em obras do compositor. Villa-Lobos é retratado como

temperamental, intuitivo e sonhador, interpretado por Marcos Palmeira em sua juventude e Antônio Fagundes na última fase de sua vida. Acompanha o lançamento do filme a publicação de um livro de mesmo título, escrito por Zelito Viana e Joaquim Assis (2000) – autor do roteiro do filme – com a história base de seu enredo.

Em 2003, destaca-se a publicação do trabalho de Guérios, *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*, que problematiza a construção de Villa-Lobos como grande compositor nacional, abordando criticamente, sobretudo, o trabalho de Mariz, que, conforme o autor, é uma biografia reconstituída pelo próprio compositor que, portanto, dir-nos-ia tanto “da imagem que o próprio Villa-Lobos desejava que fosse produzida de si”, quanto “da imagem que o próprio Mariz achava condizente com o lugar de artista então ocupado por ele” (GUÉRIOS, 2003, p. 19). Assim, segundo Guérios, na biografia de Mariz, é produzido um passado no sentido de justificar a consagração de Villa-Lobos como compositor erudito representativo do Brasil. Note-se, com isso, a afinidade entre a abordagem de Guérios e a revisão biográfica de Villa-Lobos aqui proposta, uma vez que, venho buscando demarcar como as biografias de Villa-Lobos, sobretudo as primeiras, são elaboradas a partir de pensamentos embebidos nos ideais nacionalistas, que no Brasil, nos anos 1920 são trazidos à pauta principalmente pelos modernistas.

Também se destaca o trabalho de Fléchet (2004), uma pesquisa sobre as estadias e viagens de Villa-Lobos a Paris, que enfatiza a importância do exotismo para a consagração internacional do compositor; o trabalho de Jardim (2004), regente que já dirigiu diversas obras de Villa-Lobos, e que expõe em livro o que chama de gestos composicionais de Villa-Lobos, marcados por um estilo antropofágico que devoraria Bach, Stravinsky, o folclore brasileiro e a música francesa do início do século XX; e o trabalho de Salles (2009), que revisa a obra de Villa-Lobos, propondo alternativas de análise que valorizam texturas musicais e processos de sobreposição, colagem e montagem para sua compreensão. Passo, com isso, ao que percebo que essas narrativas biográficas trazem de relevante para a abordagem e compreensão do trabalho de Villa-Lobos em *Descobrimento do Brasil*.

1.1.2 *Nascimento, estudos musicais, viagens etnográficas e estréia como compositor.*

Figura 16 – Villa-Lobos em 1º de agosto de 1932.



Fonte: Museu Villa-Lobos.

Já na primeira edição de *Heitor Villa-Lobos, Compositor Brasileiro* (1949), Mariz faz notar como a biografia de Villa-Lobos é marcada por uma série de ambiguidades, que acabam levando-o a, em edições posteriores, por em dúvida os episódios descritos pelo compositor, mudando datas, acrescentando, omitindo e problematizando informações. Além da 1ª, tive acesso também à 5ª (1977) e a 11ª (1989) edição de *Heitor Villa-Lobos Compositor Brasileiro*<sup>40</sup>. Tendo em vista

---

<sup>40</sup> Segundo Mariz (1977, 1989), em notas introdutórias dessas duas edições, a 2ª edição da obra é publicada de forma revista e condensada, em tradução inglesa (EUA), em 1963. A 3ª edição aparece em Paris, em 1967. A 4ª edição é publicada também nos Estados Unidos, sendo “uma transposição da versão francesa” (MARIZ, 1989, p. 8). A 5ª é apontada como a edição “definitiva” em português, na qual o autor afirma ter começado a “compulsar todos os dados em dúvida” além de preencher lacunas (MARIZ, 1989, p. 8-9). Contudo, há modificações significativas entre a 5ª e a 11ª edição. Mariz (1989) não traz

essas três edições, buscarei ressaltar algumas das informações e episódios que são acrescentados ou modificados, pois percebo que essas alterações, que acompanham a passagem da biografia do compositor pelo tempo, estão ligadas à emergência de polêmicas sobre Villa-Lobos, que configuram, em torno do compositor, um campo intelectual, nos termos de Bourdieu (2004, 1979), constituído por disputas de poder. Essas disputas são fundamentais à construção da biografia de Villa-Lobos, uma vez que determinam o que, em grande parte, será considerado importante e relevante sobre o compositor.

As polêmicas já começam acerca da data de seu nascimento. Segundo Mariz (1949) e Peppercorn (2000), o nascimento de Villa-Lobos oscilaria entre 1881 e 1891, não havendo consenso nem mesmo entre o compositor, que afirmaria ter nascido em 1888, e sua mãe, que informaria o ano de 1886<sup>41</sup>. Mariz opta pela anotação batismal, feita em 1889, na Igreja de São José (RJ), que “informava haver Heitor nascido a 5 de março de 1887” (MARIZ, 1949, p. 21). Na 11ª edição (1989), Mariz também levanta dúvidas sobre o local de nascimento do compositor, uma vez que Villa-Lobos diria ao autor que teria nascido na Rua Ipiranga, Laranjeiras (RJ), perto de uma pedreira, que, contudo, nunca teria existido nessa rua (MARIZ, 1989, p. 21).

O compositor é filho de Noêmia Monteiro Villa-Lobos e Raul Villa-Lobos<sup>42</sup>. Seu pai, violoncelista e clarinetista amador, inicia o filho na música, adaptando uma viola para ser tocada como se fosse um pequeno violoncelo. Sua mãe, contudo, o queria médico. O pequeno Villa-Lobos se interessa por Bach, pela música caipira e pela música nordestina, que conhece acompanhando o pai à casa de Alberto Brandão, onde se reuniam cantadores, seresteiros e figuras como Sílvio Romero e Barbosa Rodrigues (MARIZ, 1949; GIACOMO, 1972). No

informações sobre as edições entre a 5ª e a 11ª, com isso, percebo que, aparentemente não houve modificações significativas nessas edições e as mudanças que acompanhei na 11ª datam dessa edição.

<sup>41</sup> Acompanhando os programas de concerto colecionados por Mário de Andrade, Tony (1987) também chama a atenção para a presença de diferentes datas de nascimento. Entre 1922 e 1930, Villa-Lobos declara 1890 como ano de seu nascimento; entre 1934 e 1935, 1881; em 1937, 1887; em 1940, 1884.

<sup>42</sup> Nas edições de 1977 e de 1989, Mariz acrescenta dados sobre a família de Villa-Lobos. Raul Villa-Lobos é de descendência espanhola, seus avós paternos são Francisco Silveira Villa-Lobos e Maria Carolina Pereira Serzedelo. A família de Noêmia é originada da Nova Friburgo, seus pais são Domentildes e Antonio José Santos Monteiro. Os irmãos do compositor são Bertha, Carmen e Othon, além dos mortos ainda criança Othon (outro), Ester, Clóvis e Gilda.

entanto, apesar de estar embebido no mundo musical que seu pai trazia para casa, “em vez de aprender a gostar do que era indiscutivelmente bom, encheu-se [o compositor] de tédio pela inegável semelhança formal da música que se via forçado a ouvir e às vezes a executar no seu *cello*” (MARIZ, 1949, p. 26).

Em 1892, sendo visto entrando e saindo da Biblioteca Nacional - na qual trabalhava como funcionário desde 1890- com livros, Raul Villa-Lobos é acusado de roubo. Episódio, contudo, de natureza política, uma vez que o pai do compositor teria escrito uma série de artigos contra o Marechal Floriano Peixoto, então presidente ditador. Com isso, a família se exila no interior do Estado do Rio, na cidade de Sapucaia, e em Minas Gerais, primeiro em Bicas e, depois, em Santana de Cataguases (MARIZ, 1949, 1989; PEPPERCORN, 2000). Durante essa estadia, a música rural e sertaneja causa grande impressão em Villa-Lobos. Com a morte de Floriano Peixoto, a família regressa à capital federal.

O menino Villa-Lobos teria grande interesse pela música popular, mas seria interdito pelos pais, aperfeiçoando-se escondido no clarinete, e também estudando o saxofone e o violão. Em 1899, Raul Villa-Lobos contrai varíola e falece. Com a morte do pai, Heitor se aproxima do mundo dos chorões. Vende os livros da biblioteca de seu pai para, por vezes, pagar aos músicos boêmios doses de cachaça, assim conquistando sua confiança (MARIZ, 1949). Com treze anos, compõe sua primeira peça, intitulada *Panqueca* e escrita para violão<sup>43</sup>. Aos 16 anos, foge de casa, para juntar-se à boemia e tocar no cinema *Odeon*, bares, hotéis e cabarés, refugiando-se na casa de sua tia Fifina<sup>44</sup>. Nessa época, convive com músicos e compositores populares como Cadete, Eduardo das Neves, Olímpio Bezerra, Ernesto Nazaré, Anacleto de

---

<sup>43</sup> Segundo Peppercorn (2000), a peça mais antiga de Villa-Lobos seria *Os Sedutores* (1899), para canto e piano. *Panqueca* dataria de 1900. Ainda segundo a autora, Villa-Lobos comporia na época as peças *Dimmi Perche*, para canto, *Celestial* e *Nuvens* para piano, todas de 1901, e *História de Pierrot*, *Paraguay* e *Valsa Brilhante*, essas de 1904. Ainda seriam deste período as canções *Gueixa* e *Canto Oriental*, para baixo, *Mazurca*, para violino, e diversas peças para piano, entre elas *Num Berço de Fado* e *Bailado Infantil*.

<sup>44</sup> Na 11ª edição Mariz (1989) considera haver dúvidas a respeito da identidade de tia Fifina. Segundo o autor, que segue informação de Ahygara, sobrinha de Villa-Lobos, ela seria a madrinha do compositor, prima da mãe de Villa-Lobos, da família Gurgel do Amaral.

Medeiros, Kalu e Irineu de Almeida<sup>45</sup>. Até então, suas composições consistiriam, principalmente, em valsinhas, *schottisches*, dobrados, polcas e outros gêneros de música popular. Mariz considera que Villa-Lobos tira dos chorões o “ambiente para criar uma atmosfera nova de música” formando uma faceta de sua personalidade, “aproveitando o que havia de original” (MARIZ, 1949, p.32). Note-se, assim, como a biografia de Villa-Lobos é constituída de forma em que, já em sua infância e adolescência se estabeleça o gosto por elementos centrais à obra que se consagrará. De um lado, o gosto pela música dos chorões, que, na década de 1920, serão homenageados por Villa-Lobos na série *Choros*. Por outros, a paixão por Bach que levará Villa-Lobos a compor as *Bachianas Brasileiras*, na década de 1930.

Além do período de exílio no interior do Rio e de Minas, Mariz (1949, 1977, 1989) obtém de Villa-Lobos o relato de quatro viagens, realizadas em sua juventude, pelas diferentes regiões do Brasil. A primeira, em 1905, o compositor com 18 anos, sendo financiada pela venda de livros de Raul Villa-Lobos. Visitaria o Espírito Santo, Bahia e Pernambuco, lá se extasiando com a música folclórica “dos cantadores, a empostação (ou desempostação) [sic] no cantar, a afinação de seus instrumentos primitivos, os aboios dos vaqueiros, ou autos e as danças dramáticas, os desafios”, que despertariam no compositor “o sentido de brasilidade que trazia no sangue” (MARIZ, 1949, p. 34). Então, segundo seu relato, Villa-Lobos recolhe “temas e canções populares” (MARIZ, 1949, p. 34).

Segundo Mariz (1949), em sua segunda viagem, realizada em 1906, o compositor parte para o sul do país. Sedia-se em Paranaguá, onde permanece por oito meses, trabalhando no escritório de uma fábrica de fósforos de duas cabeças, dando concertos nas cidades da região e compondo. Visita os três estados do sul, mas o folclore dali, que percebe como por demasiado impregnado da influência alemã e polonesa e do “espanholismo” do Prata, não desperta seu interesse (MARIZ, 1949, p. 35).

Em 1907, Villa-Lobos está de volta ao Rio de Janeiro e atinge, na visão de Mariz, sua “maioridade artística” compondo “sua primeira obra típica” (1949, p. 36), *Cânticos Sertanejos*, para pequena orquestra. No mesmo ano, matricula-se na classe de Frederico Nascimento no Instituto

---

<sup>45</sup> De acordo com o diário de Lucília, primeira esposa do compositor, Villa-Lobos tocava de dia na Confeitaria Colombo e a noite no Assírio (HORTA, 1986).

Nacional de Música, também trocando aulas de francês por aulas de harmonia com Agnelo França. Contudo, abandona o instituto para realizar sua terceira viagem, pelos estados de São Paulo, Mato Grosso e Goiás. Na 1ª e na 5ª edições, Mariz (1949, 1977) afirma que após deixar o Instituto, Villa-Lobos se torna “um autodidata completo” (MARIZ, 1949, p. 36). Curiosamente, a consideração de Villa-Lobos como autodidata é excluída da 11ª edição. Por outro lado, é acrescentado à edição o texto apresentado por Mariz em Aula Magda na Escola Nacional de Música da UFRJ, realizada a 16 de março de 1989, no qual, além do musicólogo mudar a data de matrícula do compositor nas classes de Frederico Nascimento e Agnelo França para 1908, faz notar que mesmo fora da Escola Nacional de Música, Villa-Lobos continua a pedir conselhos a Nascimento e Francisco Braga.

Assim, parece que em um primeiro momento, proclamar-se autodidata funciona como uma espécie de atestado de originalidade e de que o compositor não sofre influências. Como observa Guérios (2003), afirmar sua originalidade é central para Villa-Lobos e também, como venho tratando, para sua consagração, notadamente na época de vanguarda dos anos 1920, sendo que a consideração da música de Villa-Lobos como original, autêntica e exótica é algo que marca as biografias do compositor. Contudo, por outro lado, a emergência de estudos e análises que consideram que Villa-Lobos não domina as formas e técnicas de composição erudita – entre eles os de Peppercorn (2000) –, parecem fazer com que Mariz reveja o que disse.

Voltando aos relatos sobre as viagens de Villa-Lobos, na quarta viagem, o compositor parte para o Norte e o Nordeste, tendo Donizetti<sup>46</sup>, músico boêmio, frequentemente alcoolizado, como companheiro. Essa viagem dura aproximadamente três anos. Em cada cidade que chegavam, Villa-Lobos arranjava concertos, o que possibilitava a continuidade da viagem. Contudo, a maior parte da coleta folclórica dessas viagens se perde em naufrágios da canoa em que Villa-Lobos e Donizetti viajavam por rios como o São Francisco e Solimões. No Amazonas, o compositor conhece uma senhora inglesa, com a qual decide viajar para os Estados Unidos. Chegam, contudo, apenas até

---

<sup>46</sup> Na 11ª edição de *Heitor Villa-Lobos Compositor Brasileiro*, Mariz (1989) acrescenta informações sobre o companheiro de Villa-Lobos. Romeu Donizetti seria irmão de João Donizetti, que se tornaria diretor do Teatro Amazonas e de Raimundo Donizetti, que dirigiria o Teatro da Paz em Belém. Segundo Silva (1988) Donizetti seria um violinista cearense que atuaria na Companhia de Operetas Luis Moreira, na qual também atuou Villa-Lobos.

Barbados, onde perdem todo o dinheiro na jogatina. Em Barbados obtém inspiração para compor as *Danças Africanas*, constituídas por *Farrapós*, *Kankikis* e *Kankukús*, que são terminadas em 1914. De Barbados, retorna a Belém (MARIZ, 1949; GIACOMO, 1972).

As viagens de Villa-Lobos pelo interior do Brasil se constituem como um dos principais fulcros de polêmicas em torno do compositor. Elas são postas em dúvida por Peppercorn (2000), por Guérios (2003)<sup>47</sup> e pelo próprio Mariz (1989), na 11ª edição de sua biografia de Villa-Lobos. Mariz aponta que a cronologia das viagens de Villa-Lobos não é definitiva e, mudando as datas das viagens, considera que as informações fornecidas por Villa-Lobos, em 1946, são “por vezes conflitivas”. Segundo suas palavras:

O Villa tinha grande imaginação, inventava fatos e acabava, com o tempo, acreditando neles... Biógrafos e jornalistas vêm especulando livremente e há quem tenha afirmado que o jovem Heitor fez parte da expedição de Luís Cruls à Amazônia, em 1905. Entretanto, seu nome não figura na lista de seus integrantes. D. Beatriz Roquette Pinto foi mais longe ao afirmar que Villa-Lobos nunca visitou a verdadeira selva amazônica, limitando-se a estudar, no Rio de Janeiro, os fonogramas com canções indígenas recolhidas pela expedição Roquette Pinto, de 1911 (MARIZ: 1989, p. 40)<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> Sobre as viagens de Villa-Lobos, Guérios (2003) aponta que programas de concerto confirmam que, em 1912, o compositor teria realizado viagens pelo Norte e pelo Nordeste como violoncelista da companhia do ator Alves Sales, tendo realizado apresentações em Belém e Manaus, ocasião em que Villa-Lobos também organiza concertos por conta própria. No entanto, quanto a suas excursões entre índios e músicos populares o autor constata que “não existe nenhum material coletado nos arquivos do compositor, ao passo em que lá está o programa de sua apresentação no Teatro Amazonas, por exemplo” (GUÉRIOS, 2003, p. 62).

<sup>48</sup> Mariz (1989) talvez se refira ao depoimento de Beatriz Roquette-Pinto para o documentário *O Índio de Casaca*, quando a filha de Edgar Roquette-Pinto - que, como tratarei à frente, durante a Expedição Rondon, recolhe fonogramas indígenas - desmente a participação de Villa-Lobos na Comissão Rondon, afirmando que, seu pai diria que Villa-Lobos estaria acabando com seus fonogramas de tanto ouvi-los. No mesmo documentário, o compositor César Guerra-Peixe se une ao coro, considerando que Villa-Lobos nunca teria visto

Com isso, Mariz (1989) acaba por mudar a data da primeira viagem do compositor - ao Espírito Santo, Bahia e Pernambuco, que, de acordo com a 1ª e a 5ª edição, teria se realizado em 1905 - para 1906 e situa o período de Villa-Lobos em Paranaguá após 1907, também pondo em evidência a existência de divergências em torno do motivo da mudança para Paranaguá: fugir da polícia ou de uma noiva, vender banana glacê ou trabalhar em uma fábrica de banana glacê. Assim, na 11ª edição, Mariz data 1909 como ano de regresso de Villa-Lobos de Paranaguá ao Rio, afirma não ter-lhe sido possível precisar a data da terceira viagem do compositor – aos estados de São Paulo, Mato Grosso e Goiás – e situa a quarta viagem de Villa-Lobos – ao Norte e Nordeste, com Donizetti-, cuja data não fora mencionada nas edições anteriores, em 1911. Segundo a edição de 1989, nessa quarta viagem, Villa-Lobos parte como violoncelista da Companhia Luis Moreira de Operetas, que chega até Manaus, se desfazendo no Recife por dificuldades financeiras<sup>49</sup>. Curiosamente na primeira edição de sua biografia de Villa-Lobos, Mariz não menciona a participação do compositor na Companhia de Operetas. Além disso, ainda na 11ª edição, Mariz põe em dúvida a ida do compositor a Barbados, apontando que seria mais provável que o compositor tenha ouvido os cantos utilizados nas *Danças Africanas* ainda em Belém, uma vez que, no início do século XX, viriam negros de Barbados para a construção do novo porto do Pará<sup>50</sup>.

---

um índio em sua vida, a não ser o índio carnavalesco. Segundo Peppercorn (2000), Villa-Lobos narra sua participação na Comissão Rondon baseado nos relatos de um cunhado seu, que participou da expedição como telegrafista. A autora acrescenta que, além disso, “em toda a sua obra, não há um só tema que tenha sido coletado por ele” (PEPPERCORN, 2000, p. 33).

<sup>49</sup> Segundo Kiefer (1986), a companhia seria dirigida por Alves da Silva. O autor afirma ter consultado documentos de Vicente Salles que atestam “a atuação de Villa-Lobos em Belém do Pará em abril de 1912, bem como a realização de concertos em Manaus (onde a companhia de operetas se desintegrou), respectivamente nos dias 23 de junho e 7 de setembro de 1912” (KIEFER, 1986, p. 128).

<sup>50</sup> Segundo Mário de Andrade, Villa-Lobos contava, na época da Semana de 1922, que a temática de *Danças Características Africanas*, tinha sido colhida em Dakar. Mais tarde, esquecendo a primeira versão, Villa-Lobos contaria que a teria ouvido “numa tribo de africanos reasselvajados que encontrou numa das suas viagens de exploração aprendidas em Hans Staden, pelo interior do Brasil” (ANDRADE, 1945, p.7). Essas diferentes versões sobre a concepção de *Danças*

No que diz respeito à questão, é interessante que alguns relatos biográficos anteriores ao livro de Mariz (1949) não mencionem as viagens de coleta folclórica que teriam sido realizadas por Villa-Lobos. Note-se, nesse sentido, a crítica do concerto de estréia de Villa-Lobos no Rio de Janeiro, realizado a 30 de julho de 1915, no Teatro São Pedro de Alcântara, publicada em *O Paiz* de 1º de agosto de 1915 (apud GUIMARÃES, 1972), que inclui o que talvez consista na primeira sistematização biográfica de Villa-Lobos. O texto inclui a data de nascimento do compositor (note-se que a 5 de março de 1885, o que remete à discussão apresentada acima sobre seu ano de nascimento), sua iniciação musical pelo pai e a oportunidade de seguir a vocação de músico com a morte dele, seus estudos de violoncelo com Bento Niederberger, sua inscrição, em 1904, no Instituto de Música e seus estudos de harmonia com Agnello França. Contudo, nenhuma das viagens realizadas por Villa-Lobos é mencionada, nem mesmo seu período de exílio em Minas Gerais durante a infância, que, ao contrário de sua formação erudita, parecem ainda não serem relevantes para sua consagração como compositor.

Contudo, já em 1º de novembro de 1929 as viagens são mencionadas na biografia e comentário das obras de Villa-Lobos de Suzane Demarquez, publicada na *Revue Musicale*<sup>51</sup>. É interessante notar, contudo, que já no momento de publicação dessa biografia, Mário de Andrade põe em dúvida a informação de Demarquez de que Villa-Lobos realiza viagens às terras habitadas por índios, entre o período de 1909 e 1912<sup>52</sup>. Com isso, Mário de Andrade antevê a emergência das polêmicas que hoje se constituem em torno da biografia de Villa-Lobos: “Tudo isso é apaixonadamente curioso, não tem dúvida, porém ando temendo que mais tarde [...] os pesquisadores históricos terão que refazer inteiramente a biografia vilalobesca e botar friamente os pontos nos is” (ANDRADE, 1972, p. 144). Também em 1930, em uma transcrição da crítica de André Delacour publicada em periódico francês no *Diário da Noite*, encontramos que Villa-Lobos teria percorrido todas as regiões do Brasil e recolhido:

---

*Africanas* apontam para a questão da ressignificação constituinte da obra de Villa-Lobos, que tratarei no último capítulo.

<sup>51</sup> Transcrita por Guimarães, 1972, p. 150-161.

<sup>52</sup> Em artigo de 1930, intitulado *Villa-Lobos versus Villa-Lobos* e publicado na coletânea de artigos de *Música Doce Música* (ANDRADE, 1972).

[...] todo um folclore: musica sagrada, ritual e comemorativa, melodia sem enquadramento formal, nem ritmo propriamente musical do indígena; música selvagem e agitada por um dinamismo unanimista que os negros exprimem por ritmos sincopados; musica modelada segundo a velha prosódia portuguesa.

Delacour ainda continua considerando que:

Artista completamente identificado ao seu país, Heitor Villa-Lobos nos aparece como a voz profunda do Brasil. Caprichosa e selvagem, a sua música revela todas as forças de uma natureza ainda virgem; ela está próxima ao grito de sua humanidade primitiva que, para exprimir o seu entusiasmo, ainda não separa o movimento da dança e nem a palavra do canto<sup>53</sup>.

Sobre o mesmo aspecto, também encontrei uma nota biográfica do compositor publicada na *Tribuna Livre*, a 23 de setembro de 1933, que informa que, entre 1909 e 1912 o compositor viaja por todo o Brasil, aproveitando “a ocasião de juntar-se a várias missões científicas”<sup>54</sup>.

Percebo que tanto a inclusão dessas viagens na biografia do compositor, quanto a polêmica que se configura em torno delas, mais uma vez aponta para o impacto dos valores e visões de mundo modernistas na constituição da biografia de Villa-Lobos. As viagens de coleta folclórica assumem um lugar central no programa para a arte nacional modernista, o que se relaciona à corrente tratada como primitivismo<sup>55</sup>. Como observa Travassos (1997), o primitivismo tem antecedentes já no século das luzes, quando humanistas “tinham

---

<sup>53</sup> Diário da Noite, 11 jun. 1930, consultado na seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

<sup>54</sup> Consultado na seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

<sup>55</sup> Note-se, contudo, que em sua *História da Música Brasileira*, Almeida não descreve as viagens de Villa-Lobos, considerando apenas que o compositor “andou por esse Brasil a fora, deu concertos e tocou em orquestras” (ALMEIDA, 1942, p. 454). Todavia, é importante ter em vista que Almeida apresenta poucos dados biográficos de Villa-Lobos, detendo-se principalmente ao comentário de suas obras. Além disso, o autor tem Villa-Lobos como um de seus informantes no que diz respeito aos assuntos de música indígena e popular.

curiosidades pelos selvagens da América e acreditavam que eles viviam em liberdade, não conheciam a desigualdade social e possuíam uma religião natural” (TRAVASSOS, 1997, p. 7). No Brasil, esse interesse se manifesta, notadamente, nos trabalhos de artistas e escritores ligados ao romantismo, a exemplo de José de Alencar, que desenvolve a temática em obras como *Iracema* e *O Guarani*.

No início do século XX, o primitivismo emerge ligado à ideia de “retorno às fontes vitais de criação” e “recuperação da expressão espontânea” (TRAVASSOS, 1997, p. 157), que se dá em decorrência do questionamento dos valores que caracterizam as sociedades modernas, sobretudo, pelas vanguardas (CLIFFORD, 2002). O pensamento de Gottfried Herder e sua sistematização da ideia de *kultur* se constituem como elemento central à configuração dessa corrente. Realçando a diversidade das culturas, Herder argumenta contra a crença em um progresso linear e contra o universalismo e o racionalismo do Iluminismo (DUMONT, 1991), propondo “um projeto de coleta dos diversos elementos das *culturas* dos diferentes povos” (GUÉRIOS, 2003, p. 74), que impulsiona uma onda de “cultura popular”.

Se para a vanguarda francesa o primitivismo se constitui como uma forma de crítica à modernidade e distanciamento da tradição e do nacional, na Europa Oriental ela impulsiona movimentos artísticos com tendências nacionalistas, o que pode ser acompanhado nas obras tanto de Stravinsky, quanto do compositor e musicólogo húngaro Béla Bartók (TRAVASSOS, 1997). Conforme Garramunõ (2007), na América Latina a corrente também se constitui de forma peculiar, sendo paradoxalmente associada ao moderno, o que se deve à sua relação com as vanguardas européias. Assim, na América Latina, o interesse vanguardista pelo primitivo consiste no encontro com um *outro interior*, pois busca-se as “marcas desse *outro* popular dentro da própria identidade” (QUINTERO-RIVERA, 2002, p. 89), o *outro interior* determinando a especificidade do nacional e sendo apropriado como fundamento para a afirmação dos estados-nações. Com isso, o primitivismo se estabelece como uma espécie de “cosmopolitismo ao revés” (GARRAMUÑO, 2007, p. 101), no qual ao mesmo tempo em que há continuidade com a Europa – a adoção de uma vanguarda – emerge uma diferenciação com respeito a ela – o ideal de constituição e afirmação do nacional a partir da recuperação da cultura popular. Assim, como faz notar Quintero-Rivera, no Brasil, assim como em outros países da América Latina, os movimentos vanguardistas sintetizam duas tendências circulantes na Europa: “o interesse por elementos de culturas consideradas *primitivas*” e “a nacionalização da expressão artística”, o

discurso das vanguardas latino-americanas cristalizando-se “ao redor do projeto de criação de uma civilização própria” (QUINTERO-RIVERA, 2000, p. 23- 24).

Voltando ao artigo de Delacour, o autor legitima Villa-Lobos como “voz profunda do Brasil” a partir da exaltação do selvagem e do primitivo, indicando ainda a incorporação de elementos das três raças consagradas, sobretudo por Gilberto Freyre (2000), como fundantes do Brasil. Estamos de volta ao projeto para a arte nacional de Mário de Andrade e sua proposta de incorporação das músicas folclóricas. Por volta de 1921, o próprio Mário de Andrade começa “a recolher documentos musicais folclóricos em sua cidade e arredores, tais como cantigas de roda, pregões, etc” (KIEFER, 1986, p. 81). Em 1924, com um grupo de modernistas incluindo Oswald de Andrade, Paulo Prado e Tarsila do Amaral, Mário de Andrade realiza uma viagem por Minas Gerais que chama de “viagem de descoberta do Brasil” (KIEFER, 1986; QUINTERO-RIVERA, 2000; CONTIER, 2000). Em 1927, viaja do Amazonas até o Peru e a Bolívia e, entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, pelo nordeste, visitando Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba. Em 1935, enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, promove uma viagem de coleta etnográfica ao nordeste conhecida como “Missão de Pesquisas Folclóricas” (KIEFER, 1986; CONTIER, 2000; QUINTERO-RIVERA, 2002).

A Villa-Lobos é encomendada uma coleta de material folclórico pelos empresários Arnaldo e Carlos Guinle, que foi realizada por músicos populares como Pixinguinha, Donga, João Pernambuco e Ernesto Nazareth. Os arquivos recolhidos hoje constituem o “Fundo Villa-Lobos” do Instituto de Estudos Brasileiros<sup>56</sup>. Contier ainda aponta que o que chama de “herdeiros modernistas” de Mário de Andrade – entre eles Camargo Guarnieri, Oswaldo Lacerda, Luiz Heitor Côrrea de Azevedo, Kilza Setti - também se lançam aos “lugares mais longínquos do país” (CONTIER, 2000, p. 206).

Retomando a biografia *matriz* de Villa-Lobos, após suas viagens pelos interiores e selvas brasileiras, o compositor retorna ao Rio e escreve as óperas *Aglaia* e *Elisa* e, em 1912, *Izaht*. Durante esse período, dedica-se ao estudo dos compositores clássicos e românticos, de Wagner e de Puccini, assim como do *Cours de Composition Musicale* de Vincent D’Indy. Também escreve diversas obras de câmara e litúrgicas (MARIZ, 1949). Na 5ª edição de *Heitor Villa-Lobos*,

---

<sup>56</sup> Segundo informação disponível em:

< <http://www.usp.br/agen/bols/2003/rede1209.htm> >. Acesso em: 15 out. 2014.

*Compositor Brasileiro* (1977), Mariz acrescenta o casamento de Villa-Lobos com Lucília Guimarães, a 12 de novembro de 1913. Percebo ser muito provável que esse acréscimo deva-se à observação de Guimarães (1972) da exclusão de Lucília das biografias de Villa-Lobos<sup>57</sup>.

Segundo Mariz (1949), em novembro de 1915, Villa-Lobos inicia uma temporada de concertos com obras suas, o primeiro se realizando no *Salão do Comércio*<sup>58</sup>. Guimarães (1972) faz notar, contudo, que a estréia de Villa-Lobos como compositor não acontece na capital, mas na cidade de Friburgo, no Teatro Dona Eugênia, a 29 de janeiro de 1915. Ainda chama a atenção para que no Rio, a primeira execução de obras de Villa-Lobos, se realiza a 30 de julho de 1915, promovida pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, no Teatro São Pedro de Alcântara (hoje João Caetano). Nesse concerto, a *Suíte Característica* é executada, sob a regência de Francisco Braga.

Provavelmente também em resposta ao livro de Guimarães, na 5ª edição de seu livro, Mariz menciona os concertos de Friburgo, contudo fazendo as seguintes considerações: “Embora em janeiro e fevereiro de 1915, Villa-Lobos, Lucília e o flautista Agenor Bens tenham dado três recitais na cidade fluminense de Friburgo, a estréia oficial como compositor só se daria no final do mesmo ano, na antiga capital” (MARIZ, 1977, p. 47). É interessante notar nesse texto o emprego da

---

<sup>57</sup> Mariz também acrescenta dados sobre Lucília: “nascida em Paraíba do Sul, Estado do Rio de Janeiro, a 26 de maio de 1886. Sua espora era pianista e compositora, sobretudo de peças corais. Era formada pela Escola Nacional de Música em solfejo, canto coral e piano, havendo sido professora de música na antiga Escola Normal. Durante os 22 anos em que conviveu com o compositor, foi companheira devotada e auxiliar preciosa, havendo inclusive feito diversas primeiras audições das obras do mestre, no Brasil e em Paris. Continuou a ter considerável atividade musical como professora e diretora do Coro dos Apicás, por ela criado. Faleceu em 1966, na data de seu aniversário, em sua cidade natal, para onde se transferira no período final de sua vida” (1977, p. 43). Sobre a importância de Lucília na carreira de Villa-Lobos, Mariz continua: “É óbvio que exerceu influência no marido, sobretudo no início do casamento quando o compositor tocava mal o piano. Tampouco se deve exagerar sua contribuição técnica ou estética para a obra de Villa-Lobos, a julgar pelo forte temperamento do mestre e pela produção na etapa final do compositor” (1977, p.43).

<sup>58</sup> Guimarães transcreve o programa do primeiro concerto realizado no *Salão do Comércio*, que inclui as peças *Confidência* (canto e piano); *Virgem* (canto e piano); *Berceuse* (violoncelo e piano); *Sonhar* (violoncelo e piano); *Valsa Scherzo* (piano); *Fleur Fanée* (piano); *Mal Secreto* (piano); *Cegonha* (piano); *Capricho* (violoncelo e piano); *Trio* (piano, violino e violoncelo) (1972, p. 24).

expressão “estréia oficial”, que não consta na primeira edição. Parece que, de certa forma, Mariz tenta se justificar quanto à omissão dos primeiros concertos de Villa-Lobos em Friburgo, constituindo-os em seu texto como “não oficiais”. Isso talvez se deva ao medo de que a omissão da “estréia” do compositor, um fato tão importante em sua vida, ponha em questão o lugar, que o próprio musicólogo cria para si, de autor do livro, em suas próprias palavras, “considerado por muitos como o trabalho mais homogêneo e informativo sobre a obra do mestre” (MARIZ, 1977, p. 17).

A partir de sua estréia no Rio, Villa-Lobos é alvo de críticas acaloradas, notadamente de Guanabarin<sup>59</sup>, que o persegue até sua morte, em 1936, e que, na ocasião, o acusa de não respeitar “a qualquer princípio, mesmo arbitrário” (MARIZ, 1949, p. 40). Então, formam-se dois blocos de crítica com respeito ao compositor. O bloco de apoio é integrado por Rodrigues Barbosa, Coelho Neto, Ronald de Carvalho e Renato Almeida<sup>60</sup>.

A obra de Villa-Lobos é classificada por seus biógrafos e estudiosos de diferentes formas. Contudo, é muito comum sua

---

<sup>59</sup> Guanabarin<sup>o</sup> escreve contra Villa-Lobos, na coluna *Pelo Mundo da Música*, do *Jornal do Commercio*. Sobre a relação de Villa-Lobos com Guanabarin<sup>o</sup>, há uma passagem muito interessante do testemunho de Mindinha para a série *Depoimentos Para a Posteridade* (ALMEIDA, 1971), na qual ela considera que Villa-Lobos se divertia com as críticas de Guanabarin<sup>o</sup>. Mindinha ainda aponta que Villa-Lobos foi muitas vezes vaiado, mas que, para ele, isso era uma espécie de consagração. Ao ouvir essa passagem, fiquei imaginando o quanto Guanabarin<sup>o</sup> era realmente *contra* a obra de Villa-Lobos, pois se encontram no Museu Villa-Lobos muitas críticas suas ao compositor, o que indica que dedicou muito tempo ouvindo e escrevendo sobre sua música, também criando para ela um local de projeção através de críticas que acabam por consagrar Villa-Lobos como um artista de vanguarda que, por isso, rompe com aquilo que se constituía como tradição musical do Rio de Janeiro, a qual Guanabarin<sup>o</sup> estava associado. Com a morte de Guanabarin<sup>o</sup>, em 1936, *Pelo Mundo da Música* passa a ser escrita por Andrade Muricy, amigo de Villa-Lobos, entusiasta de sua obra e que, além de ter publicado um estudo panorâmico sobre a história da música no Brasil, publicou algumas obras sobre Villa-Lobos.

<sup>60</sup> Essa discussão remete à tensão, nos anos 1920, entre o samba baiano “antigo” baseado no paradigma do *tresillo* e o samba carioca “moderno”, não mais baseado nesse paradigma e normalmente acompanhado pela batucada. Sobre a discussão, ver Menezes Bastos (2005a). A discussão em torno do “antigo” e do “moderno” aparecerá em diversos momentos do desenrolar da música brasileira, a exemplo da recepção das guitarras elétricas da Jovem Guarda, movimento ligado ao rock, por outros músicos populares da época (MELLO, 2003).

abordagem a partir da identificação de quatro períodos (SALLES, 2009; BARROS, 2010; TACUCHIAN, 2009; NÓBREGA, 1975; BÉHAGUE, 1994). O primeiro deles constitui-se na década de 1910, sendo marcado principalmente pela adoção de modelos franceses, sobretudo, pelo diálogo com o Impressionismo, no que diz respeito à utilização de efeitos orquestrais e à sucessão de ambientes sonoros “sem uma preocupação com a forma clássica ou com uma reincidência temática que dê um sentido mais linear à composição” (BARROS, 2010, p. 103).

Esse é percebido como o período em que Villa-Lobos está em busca de seu estilo. Tacuchian ainda propõe uma relação entre esse período e a fase da Primeira República no Brasil, instaurada em 1889, quando o país “procurava a sua identidade republicana e ainda preservava uma forte estrutura rural latifundiária, herança do Império” (TACUCHIAN, 2009, p. 8). São normalmente elencadas como obras desse período a *Prole do Bebê nº1*, as quatro primeiras *Sinfonias*, os quatro primeiros *Quartetos de Cordas*, a *Suíte Popular Brasileira*, as *Danças Características Africanas*, o *Concerto para violoncelo e orquestra nº1*, o *Sexteto Místico*, o *Carnaval das Crianças* (1919/1920), a *Simple Coletânea*, a *Suíte Floral* (escrita entre 1916 e 1918 e incluindo a peça *Alegria na Horta*, que posteriormente integrará a primeira suíte do *Descobrimento do Brasil*, sob o título de *Alegria*), a *Sonata-Fantasia nº1* para violino e piano, o *Trio nº2 para piano violino e violoncelo*, a *Sonata nº 2* para violoncelo e piano e *Cascavel* (peça para canto e piano, de 1917, que depois será integrada à terceira suíte de *Descobrimento do Brasil*).

### 1.1.3 *Relação com a vanguarda parisiense, datação e compreensão da obra, exotismo ou arte nacional.*

Em 1918, Villa-Lobos conhece o pianista polonês Arthur Rubinstein (1887-1983). Segundo o documentário *O Índio de Casaca*, Rubinstein estava no Brasil por causa de um romance com uma senhora da alta sociedade carioca. Ouve Villa-Lobos tocar no cinema Odeon e aproxima-se do compositor interessado em conhecer sua obra. Villa-Lobos, contudo, o rechaça, nas palavras de Rubinstein, dizendo que “os pianistas são virtuosos que não gostam de música”. Alguns dias mais tarde, o pianista é acordado às oito da manhã pelo compositor, que vinha mostrar sua música com um grupo de amigos instrumentistas. A partir de então, os dois se tornam grandes amigos. Rubinstein introduz Villa-Lobos nos salões da grande sociedade e o apresenta a políticos e milionários. Com isso, o encontro com o pianista é considerado como

fundamental à consagração de Villa-Lobos. Rubinstein é o primeiro a divulgar a obra de Villa-Lobos no exterior e um de seus principais intérpretes durante toda sua vida. A ele, Villa-Lobos dedica o *Rudepoema* (MARIZ, 1949; GIACOMO, 1972; PEPPERCORN, 2000).

1922 é o ano da participação do compositor na tão discutida *Semana de Arte Moderna*, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, considerada como detonador dos ideais modernistas no Brasil (WISNIK, 1977; KIEFER, 1986). O compositor prepara três concertos. Faz aparição em concerto de chinelos, por estar doente de ácido úrico em um pé. É, por isso, ridicularizado pelo público (PAULA BARROS, 1951; MARIZ, 1989). Villa-Lobos afirma a Mariz ter sido contatado para participar do evento por Graça Aranha e Ronald de Carvalho e que foi Paulo Prado que financiou sua viagem e concertos<sup>61</sup>. Após as apresentações de Villa-Lobos na *Semana* de 1922, intensificam-se as críticas ao compositor.

Ainda no início da década de 1920, Villa-Lobos é incentivado, principalmente por Rubinstein e por Vera Janacópulos, cantora brasileira de renome em Paris, que, como Rubinstein, difunde a obra do compositor no início de sua carreira, a ir à Europa. É proposta à Câmara de Deputados uma subvenção de cento e oito contos para a realização de concertos na Europa por Villa-Lobos, sob pretexto de fazer propaganda da música brasileira<sup>62</sup>. A 22 de julho de 1922 é aprovada a subvenção de

---

<sup>61</sup> As obras de Villa-Lobos no programa da Semana foram: dia 13 de fevereiro de 1922 – *Sonata II* para violoncelo e piano, *Trio Segundo* para violino, violoncelo e piano, *Valsa Mística (Simples Coletânea)*, *Rodante (Simples Coletânea)*, *A Fiandeira* e *Três Danças Africanas*; dia 15 de fevereiro de 1922 – *O Ginete do Pierrozinho*, *Festim Pagão*, *Solidão*, *Cascavel* e *Quarteto Terceiro*; dia 17 de fevereiro de 1922 – *Trio Terceiro* para violino, violoncelo e piano, *Historietas* (sobre versos de Ronald de Carvalho, *Lune d'octobre*, *Voilà la vie*, *Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie*), *Sonata Segunda* (violino e piano), *Camponesa Cantadeira (Suíte Floral)*, *Num Berço Encantado (Simples Coletânea)*, *Dança Infernal* e *Quarteto Simbólico* (MARIZ, 1949; WISNIK, 1977; GUIMARÃES, 1972).

<sup>62</sup> A proposta de subvenção da viagem de Villa-Lobos é firmemente defendida por Gilberto Amado, que se refere a Villa-Lobos como “um embaixador da mentalidade musical de nossa Pátria” (apud GUIMARÃES, 1972, p. 91). É interessante notar que, para justificá-la, o deputado faz alusão à ida dos Oito Batutas à Paris: “negar a Villa-Lobos o direito de ir à Europa mostrar que não somos apenas os *Oito Batutas* que lá sambeiam, é negar que pensamos musicalmente” (apud GUIMARÃES, 1972, p. 91). Os argumentos do deputado testemunham o caráter diplomático que as excursões musicais à Paris assumiam

quarenta contos. Por fim, o compositor recebe apenas 20 contos e é financiado por um grupo de amigos, constituído por Arnaldo e Carlos Guinle, Paulo Prado, Geraldo Rocha, Laurinda Santos Lobo, Graça Aranha, Olívia Guedes Penteado e pelo Conselheiro Antônio Prado. Villa-Lobos parte para Paris a 30 de junho de 1923, quando se manifesta na imprensa, confirmando as informações de que recebe do governo apenas 20 contos de réis, dos quais 16 são gastos no preparo de suas músicas e de outros compositores brasileiros, e de que sua viagem é subvencionada por “alguns amigos, patriotas, sobretudo, e que me quiseram poupar e ao país de uma situação de vexame em que ia me encontrando”<sup>63</sup>. Segundo o documentário *O Índio de Casaca*, ao chegar a Paris, Villa-Lobos lança aos repórteres sua célebre declaração: “Não vim estudar com ninguém, vim mostrar o que fiz”.

Villa-Lobos passa nos anos 1920 duas temporadas em Paris. Na primeira, em 1923, fica um ano e meio. Retorna à cidade em 1927, quando lá reside por três anos (FLÉCHET, 2004). Do grupo que promove as viagens de Villa-Lobos, Guimarães (1972) e Mariz (1977)<sup>64</sup> fazem notar a importância do papel desempenhado pelos irmãos Guinle. Ambos retomam o depoimento de Carlos Guinle em *Presença de Villa-Lobos*:

Foi o grande pianista Arthur Rubinstein quem, jantando comigo, em 1927, instou para que eu mandasse publicar os trabalhos de Villa-Lobos, que ele considerava tão importantes quanto os dos grandes compositores europeus. Após esse encontro, mandei chamar Villa-Lobos e com ele combinei uma viagem à França, com esse objetivo. Partimos no mesmo ano, levando ele consigo toda a sua produção e lá chegando

---

na época, o que, no caso dos Oito Batutas é tratado por Menezes Bastos (2005b). Assim, se por um lado argumentos racistas questionam a legitimidade de músicos negros enquanto representantes da música brasileira (MENEZES BASTOS, 2005b), a expressão musical do Brasil de Villa-Lobos é percebida como mais “educada”, “pura”, “bela” e mais adequada (FLÉCHET, 2004).

<sup>63</sup> Em artigo intitulado *O maestro Villa-Lobos partiu para desempenhar uma missão artística na Europa* encontrado na seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos, sem dados sobre o jornal de publicação.

<sup>64</sup> Quanto ao acréscimo na biografia de Villa-Lobos da importância dos irmãos Guinle, Mariz também parece revisar seu trabalho a partir do de Guimarães (1972), o primeiro a chamar a atenção para a questão.

procuramos a editora M. Eschig, que não só aceitou a incumbência de publicar os trabalhos do nosso compositor, como, ainda, me declarou que, depois dos pagamentos que eu fizera para as primeiras impressões, nada mais teria a despende, pois ela o faria por conta própria, de vez que considerava a obra pelo seu conteúdo, orquestração original e instrumentação nova, de grande valor e, portanto, achava interessantíssimo dar-lhe publicidade. Assim, permaneceu Villa-Lobos em Paris, durante 2 anos, às minhas expensas, para acompanhar a publicação e dar vários concertos (a um dos quais assisti), a fim de que os seus trabalhos se tornassem conhecidos no estrangeiro (GUINLE, 1969, p. 47-48).

Mariz (1977) afirma ter confirmado em conversa com Arthur Rubinstein que seria por sua insistência e de Graça Aranha, que Carlos Guinle financia a viagem de Villa-Lobos à Europa, assim como as primeiras edições de suas obras. Guimarães (1972) acrescenta que, além disso, o compositor residiu no apartamento de Carlos Guinle, na Place Saint- Michel. Segundo Mindinha (ALMEIDA, 1971)<sup>65</sup>, os irmãos Guinle foram os maiores patrocinadores de Villa-Lobos. Ela também destaca a atuação de Olívia Penteado, que durante as estadias do compositor em Paris, promovia todos os anos em São Paulo concertos de Villa-Lobos, financiando sua viagem ao Brasil.

Segundo Guimarães (1972), o primeiro concerto de Villa-Lobos na Europa se realiza em Lisboa, a 17 de julho de 1923. Inclui em seu concerto obras suas, de Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald e Leopoldo Miguez. Em Paris, Villa-Lobos estréia na *Salles des Agriculteurs*, em concerto organizado com o auxílio da Max Eschig, realizado em maio de 1924, com participações de Rubinstein, de Vera Janacópulos, da *Société moderne d'instrument à vent* e do *Choeur mixte* de Paris, sob a regência do compositor. No programa, o *Quarteto Simbólico*, os *Epigramas Irônicos e Sentimentais*, o *Poème de l'enfant*

---

<sup>65</sup> Note-se como, deixando seu depoimento sobre Villa-Lobos para a série do MIS, *Depoimentos Para a Posteridade*, Mindinha assume um papel protagonista na construção da memória do marido (ALMEIDA, 1971). No início da gravação, o fato de uma pessoa deixar seu depoimento a respeito de outra é apontado pelos entrevistadores como caso peculiar na confecção da série, que inclui também os depoimentos de figuras como Pixinguinha, Almirante, Ary Barroso, Humberto Mauro, Orcar Niermeyer, entre outros.

*et de sa mère* e a *Prole do Bebê nº1* (MARIZ, 1977; GUIMARÃES, 1972; FLÉCHET, 2004). Segundo Mariz (1977), esse concerto não foi bem recebido pelo público.

Dentre os concertos realizados por Villa-Lobos na cidade luz, alcançam grande êxito os realizados na *Salle Gaveau*, a 24 de outubro e a 5 de dezembro de 1927. Nesses concertos, Villa-Lobos dirige, ao lado de Robert Siohan a Orquestra Colonne e *L'Art Choral*, os pianistas Rubinstein, Aline Van Barentzen e Tomas Terán e as cantoras Vera Janacópulos e Elsie Houston, equipe com a qual organiza ainda dois festivais na primavera de 1930. Esses concertos são considerados centrais a sua consagração na Europa, abrindo as portas para a realização de concertos em diversos países e para sua introdução como professor de composição no Conservatório Internacional de Paris, a convite de Roger Ducasse (MARIZ, 1977; FLÉCHET, 2004)<sup>66</sup>. Além de Paris e Lisboa, Villa-Lobos realiza concertos em Londres, Amsterdã, Viena, Berlim, Bruxelas, Madrid, Liège, Lyon, Amiens, Poitiers e Barcelona. Em Paris, Villa-Lobos se junta aos jovens vanguardistas, alcançando o apoio de críticos consagrados como Paul le Flem, Florent Schmitt e Tristan Klingsor (MARIZ, 1949). Segundo alguns (KIEFER, 1986), é durante seu período em Paris que Villa-Lobos conhece a obra de Stravinsky, sendo profundamente abalado por *Sacre do Printemps*<sup>67</sup>.

Na década de 1920, se desenvolve o que alguns estudiosos de Villa-Lobos (SALLES, 2009; BARROS, 2010; TACUCHIAN, 2009; NÓBREGA, 1975; BÉHAGUE, 1994) identificam como seu segundo período composicional, no qual em contato com os artistas do cenário europeu – sobretudo com Rubinstein, Janacópulos e com o compositor Darius Milhaud<sup>68</sup> - e com o ambiente parisiense, se sente motivado a desenvolver formas mais livres e obras como os *Choros*, *Nonetto* e *Suíte*

---

<sup>66</sup> Também quanto aos concertos realizados por Villa-Lobos em Paris, Mariz (1977) parece revisar sua biografia tendo em vista o trabalho de Guimarães, pois menciona o concerto realizado na *Salles des Agriculteurs*, assim como os concertos da *Salle Gaveau* apenas na 5ª edição de seu livro.

<sup>67</sup> Segundo Peppercorn (2000), Villa-Lobos conheceu a obra de Stravinsky em 1917, quando Diaghilev e seu Balé Russo vieram no Rio de Janeiro e ele, como violoncelista da orquestra do teatro, teve que estudar obras como *Petrushka*, *L'oiseau de feu* e *Feu d'artifice*.

<sup>68</sup>Darius Milhaud vem ao Brasil em 1917, como parte da Embaixada Extraordinária da França enviada “para negociar navios alemães apresados e os interesses cafeicultores do fazendeiro e magnata paulista Paulo Prado” (SILVA, 1988, p. 51).

*Sugestiva*. Além da relação com a vanguarda francesa, Tacuchian também busca contextualizar a emergência dessa fase composicional de Villa-Lobos no contexto histórico atravessado pelo Brasil, que começa a mudar seu perfil sócio-econômico com a emergência de um processo de industrialização e migração do campo para a cidade, intensificado após a 2ª Grande Guerra Mundial, no qual a prosperidade alcançada pela burguesia impulsiona movimentos culturais vinculados à “proposta de modernização e nacionalização da arte brasileira” (TACUCHIAN, 2009, p. 9), como a *Semana de Arte Moderna* de 1922. Esse período é frequentemente apontado como o mais inovador (GUINARÃES, 1972; TACUCHIAN, 2009) ou como um dos mais inovadores (BARROS, 2010) de Villa-Lobos. Entre as obras desse período, além dos *Choros*, são frequentemente mencionadas as *Cirandas*, *Rude Poema*, *Momo Precoce* e as *Serestas*.

Contudo, em torno das influências das vanguardas européias, sobretudo do compositor russo Igor Stravinsky, sofridas ou não por Villa-Lobos, durante suas duas estadias em Paris, emerge um dos principais fulcros de polêmicas sobre o compositor, qual seja, as suspeitas, levantadas por alguns autores, de que Villa-Lobos alterou as datas de algumas de suas obras de caráter primitivista. Guérios, por exemplo, aponta que a adesão do compositor ao primitivismo se deve à expectativa parisiense por uma música de caráter nacional e exótica, a exemplo da música de Stravinsky: “Villa-Lobos tornou-se um músico brasileiro conforme a imagem que o espelho europeu lhe mostrava” (GUÉRIOS, 2003, p. 143). Por outro lado, discordando de Guérios, Wolff (2012) defende que a expressão da brasilidade por Villa-Lobos é anterior a seu encontro com a vanguarda primitivista francesa, estando relacionada a uma busca pelo nacional que se constitui no país desde o romantismo, sendo apenas reforçada pelos modernistas, a partir de 1917. Assim, o autor chama a atenção para que, já em 1921, há notícias de apresentações em concertos de obras “alinhas à estética nacionalista”, tais como, algumas das canções integradas ao ciclo *Canções Típicas Brasileiras* e a *Suíte Popular Brasileira* (1908-1912) (WOLFF, 2012, p. 9). Também discordando de Guérios, Salles não considera que a ida de Villa-Lobos à Europa seja tão significativa para seu estilo, fazendo notar que, anteriormente, Villa-Lobos “já desenvolvia procedimentos harmônicos que se manifestavam na obra dos principais criadores de seu tempo” (SALLES, 2009, p. 38). Note-se, contudo, que apesar da atualidade do debate a questão já vem se desdobrando nos estudos de Villa-Lobos desde os anos 1980, como se depreende do texto de Kiefer:

Difícilmente poder-se-ia sustentar a tese de que a estada de Villa-Lobos na França [...] tenha contribuído para intensificar as preocupações de auto-afirmação nacional do compositor. Basta considerar que o *Noneto* foi escrito antes da partida, em 1923. Boa parte dos importantes *Choros* foram compostos aqui no Brasil, entre eles o nº5, *Alma Brasileira*, e o nº10, *Rasga o Coração*, dedicado a Paulo Prado, um dos fautores da Semana. A *Fantasia de Movimentos Mistos*, transfiguração de várias tribos do Brasil, é de 1922 ainda. *Na Bahia tem*, sobre tema popular da Bahia, é de 1926. Do mesmo ano são os *três Poemas Indígenas* e, sobretudo, a importante série das 16 *Cirandas* (KIEFER, 1986, p. 103).

Como já se pode imaginar, um dos principais contra-argumentos consiste na acusação de que Villa-Lobos teria alterado as datas de algumas de suas obras, tais como *Nonetto*, *Trio*, *Uirapurú* e *Amazonas*, de forma a situá-las antes de sua primeira viagem à Europa e defender-se das supostas influências, constituindo-se como compositor autêntico e original, não se admitindo como seguidor de escolas ou de outros compositores. Com isso, a categoria *original*, em torno da qual, conforme discutirei no próximo capítulo, se constitui um fulcro de polêmicas sobre o filme que hoje conhecemos como *Descobrimto do Brasil*, assim como sobre a obra de Humberto Mauro de forma geral, entra em pauta também acerca da legitimação artística de Villa-Lobos, assumindo relevância tanto para o compositor, quanto para aqueles que abordam sua obra, seja em sua defesa, ou em sua acusação.

Talvez o primeiro a questionar as datas de composição apresentadas por Villa-Lobos tenha sido Mário de Andrade. Segundo Tony (1987), em suas anotações, contesta o ano de 1913 como de composição de *Amazonas*, apontando que em diferentes ocasiões e programas de concerto Villa-Lobos adota diferentes datas. Andrade (1945) ainda aponta que Villa-Lobos fornecia datas erradas - entre 1910 e 1920 - para suas *Cirandas* e *Cirandinhas*. Peppercorn (2000) chega mesmo a duvidar da existência prévia de algumas obras de Villa-Lobos:

Várias composições de Villa-Lobos são montagens recentes de composições anteriores. Segundo afirmava, eram obras que haviam se perdido, tendo então de reproduzi-las de memória,

mas, como, em sua vida inteira, muito do que ele contava era pura fantasia, ninguém pode dizer até que ponto isso era verdade. Tendo falado tantas vezes sobre essas obras “perdidas”, a única forma de remediar a situação era escrevê-las de novo... ou pela primeira vez! (PEPPERCORN, 2000, p.7).

A autora ainda considera que, em 1917, suposta data de composição de *Uirapuru*, Villa-Lobos teria apenas composto o projeto para piano da obra, sendo que a partitura para orquestra dataria de 1934. A data de composição da obra também é questionada por Salles (2009), que observa que, uma vez que sua estréia é apenas em 1935, a obra deve ter sido escrita provavelmente nos anos 1930. Kiefer, contudo, contraria a hipótese, afirmando ter examinado, no Museu Villa-Lobos, “o original autógrafa da partitura para orquestra e a *Redução para piano* da obra em foco” (KIEFER, 1986, p. 46), ambos apresentando, no cabeçalho a assinatura de Villa-Lobos e a indicação “Rio, 1917”, o que se sabe que nada pode provar, uma vez que a qualquer momento o compositor pode ter redigido a partitura e escolhido a data que melhor lhe conviesse<sup>69</sup>.

Horta (1986) também levanta dúvidas sobre a existência das partituras dos *Choros nº13* e *nº14*, uma vez que elas jamais foram vistas. Segundo Schic (1989), contudo, que não acredita que Villa-Lobos teria mudado as datas de suas obras, as partituras dos *Choros nº13* e *14*, juntamente com as do *Prelúdio nº6 Para Violão* e da *Prole do Bebê nº3* foram entregues pelo compositor, que esperava logo regressar à cidade, à porteira do edifício em que habitava em Paris, em 1930. O compositor acaba regressando a Paris apenas em 1948, as partituras se perdendo.

Dúvidas acerca da datação de obras de Villa-Lobos também se depreendem da análise de Bernstein (2009). Acompanhando o desenvolvimento do estilo composicional de Villa-Lobos, o autor observa que faria mais sentido se alguns *Choros* - como os *nº6*, *9* e *12* - se situassem depois, e não antes das *Bachianas*; e que *Amazonas* e *Uirapuru* se situariam melhor depois das experimentações desenvolvidas nos primeiros *Choros*. Assim, aponta que se colocadas em ordem cronológica de estréia, e não de criação, essas obras se sucederiam de forma diversa, o desenvolvimento estilístico de Villa-

---

<sup>69</sup> *Uirapuru* estréia em maio de 1935, quando Villa-Lobos assume a direção da embaixada artística que acompanha Vargas à Argentina por ocasião do Terceiro Congresso Pan-Americano de Comércio (SILVA, 1988).

Lobos e de sua forma de criar e organizar os elementos texturais e as ideias musicais fazendo mais sentido<sup>70</sup>.

Considero a tese defendida por Guérios (2003), segundo a qual a questão da nacionalidade na obra de Villa-Lobos se constitui a partir de sua estadia na França, e logo de seu encontro com o outro, como de extrema relevância<sup>71</sup>. Por outro lado, no que diz respeito à relação de Villa-Lobos com as vanguardas européias, percebo como inadequada a noção unilinear de influência para tratar do intenso fluxo de ideias, características e pensamentos que constitui a confecção de obras artísticas, assim como a emergência de reflexões sobre elas. Nesse sentido, parece-me muito mais interessante pensar em uma via de mão dupla entre Europa e América Latina, a partir da qual se configuram tendências artísticas, tais como o primitivismo.

Parece-me evidente que as viagens de Villa-Lobos a Paris tiveram impacto em sua carreira. Contudo, percebo a proposta de Menezes Bastos (2005b, 2007) de desconstrução da relação entre centro e periferia como central para a compreensão de como essas estadias marcam sua vida e obra<sup>72</sup>. Assim, constituem-se relações dialógicas, nas

---

<sup>70</sup> Conforme Bernstein (2009), a ordem seria a seguinte: *Danças Africanas, Choros nº10, Choros nº8, Amazonas, Uirapuru, Bachianas Brasileiras nº1, Bachianas Brasileiras nº2, Bachianas Brasileiras nº4, Bachianas Brasileiras nº5, Descobrimento do Brasil, Choros nº6, Choros nº9, Choros nº11, Choros nº12, Bachianas Brasileiras nº3, Bachianas Brasileiras nº7, Bachianas Brasileiras nº8, Bachianas Brasileiras nº9, Erosão, Alvorada na Floresta Tropical, Gênese*.

<sup>71</sup> Note-se, nesse sentido, como analisando a passagem dos Oito Batutas pela França, Menezes Bastos (2005b) enfatiza a centralidade do cenário internacional para a invenção de uma música genuinamente brasileira. Ainda no âmbito da música popular, o autor faz notar que o samba torna-se brasileiro ao mesmo tempo em que o tango argentino e a rumba cubana (2005a).

<sup>72</sup> Menezes Bastos articula o modelo para tratar da modinha, apontando a irrelevância do debate sobre se ela teria se originado no Brasil ou em Portugal, uma vez que no contexto de sua emergência Brasil e Portugal não seriam formações sociais distintas. A modinha seria, com isso, um sistema crucial no diálogo entre os Estados-nações, podendo ser tratada – juntamente como o lundu e com o fado – como um sistema transatlântico de transformações. A aplicação do modelo para tratar de relações em torno da música leva em conta a instabilidade e a fluidez das fronteiras nacionais e dos gêneros musicais, que se constituem em sua circulação, não podendo ser tratados como manifestações estáticas ou congeladas. Menezes Bastos propõe que os gêneros musicais sejam abordados enquanto inseridos em “um quadro cujos nexos tenham simultaneamente pertinência local, regional, nacional e global, e que tome as

quais de um lado, os artistas latino-americanos percebem seu estabelecimento em Paris como fundamental a seu reconhecimento e, de outro, o estabelecimento desses artistas na capital francesa é fundamental para a configuração da cidade como “capital cultural do mundo” (MENEZES BASTOS, 2005b, p. 178).

Ainda, sobre a questão, Salles (2009) defende uma hipótese muito interessante, segundo a qual o primitivismo de Villa-Lobos, Stravinsky, Bartók e seus contemporâneos não foi criado por um desses compositores e copiado pelos outros, mas deveu-se ao fato de que esses compositores se depararam com dilemas semelhantes, impulsionados pelos valores que permeavam o meio artístico da época<sup>73</sup>. Assim, se por um lado observa-se a adoção de propostas européias por parte de artistas e intelectuais latino-americanos, por outro, características artísticas e musicais desenvolvidas por eles para referenciar o primitivo e para constituir suas artes nacionais também se fazem centrais à configuração de uma vanguarda européia voltada para o exótico.

Assim, percebo que Villa-Lobos desempenha um papel central na elaboração das correntes primitivistas emergentes nos anos 1920. Além disso, como já venho tratando, o projeto de recuperação do popular para a nacionalização da música brasileira já vinha aflorando no Brasil com os modernistas, notadamente com os escritos de Mário de Andrade, que veiculam valores e visões de mundo que não impactam apenas a confecção de biografias sobre o compositor, mas também sua própria trajetória. Contudo, além das divergências entre a noção de popular entre Mário de Andrade e Villa-Lobos, que já apontei acima, o pensamento de Mário de Andrade caracteriza-se por nuances acerca de sua relação com as vanguardas primitivistas. Como aponta Quintero-Rivera, no pensamento de Mário de Andrade, a síntese constitui-se como paradigma estético, o criador devendo respeitar “a totalidade racial”, tida como “imperativo étnico” e não desenvolver *negrismos* ou *indigenismos* (QUINTERO- RIVERA, 2000, p. 184). No mesmo sentido, Travassos aponta como para Mário de Andrade, os povos

---

músicas erudita, folclórica e popular como universos em comunicação” (MENEZES BASTOS, 2007, p. 185).

<sup>73</sup> Sobre a constituição de relações de trocas intelectuais e compartilhamento de valores entre os compositores da época, note-se o testemunho de Mindinha (ALMEIDA, 1971). Segundo ela, Villa-Lobos era apaixonado e respeitava muito a obra de Stravinsky. Em 1944, quando Villa-Lobos realiza sua primeira viagem aos Estados Unidos, Stravinsky assisti a seu concerto em Los Angeles, elogiando Villa-Lobos por sua *Sinfonia n°2*.

formadores deveriam desaparecer dando lugar à emergência de um povo brasileiro. Com isso, a autora aponta que um dos postulados estético-musicais de Mário de Andrade consistia na “necessidade de reforçar os traços *brasileiros* e precaver-se contra o exotismo interno representado pelas músicas africanas, européias e indígenas, sem mistura” (TRAVASSOS, 2000, p.56). Note-se, assim, como a ideia de síntese e totalidade racial desenvolvida por Mário de Andrade aponta para a sistematização da cultura brasileira desenvolvida por Gilberto Freyre (2000), notadamente com a publicação de *Casa Grande e Senzala*, em 1933, que põe em questão a superioridade e a inferioridade das raças, interpretando o Brasil como cadinho cultural e transformando a questão da mestiçagem de problema em solução (ARAÚJO, 1994)<sup>74</sup>.

Assim, a partir de seu ideal de síntese, Mário de Andrade acaba percebendo em Villa-Lobos um individualismo excessivo (ANDRADE, 1962), além de uma tendência para o exótico, que repudia duramente, relacionando-a ao anseio por agradar o público estrangeiro (CONTIER, 2000). A publicação, em 13 de dezembro de 1927, no periódico francês *L’Intransigeant* de artigo no qual Lucie Delarue Mardrus atribui a Villa-Lobos as aventuras contadas por Hans Staden em *Viagem ao Brasil* constitui-se como um dos principais alvos para as críticas e acusações de exotismo dirigidas a Villa-Lobos. Segundo o artigo, membro de uma expedição científica alemã, Villa-Lobos seria capturado por índios antropófagos, tendo sofrido durante três dias, amarrado em um poste de suplício, as honras de uma cerimônia fúnebre e mantido o sangue frio para observar as danças e a música, cujos ritmos acabariam por nutrir suas composições (MARIZ, 1949; FLÉCHET, 2004)<sup>75</sup>. Outro artigo

---

<sup>74</sup> Como aponta Barros, a importância do ideal de síntese de Mário de Andrade pode ser acompanhada na própria confecção do personagem *Macunaíma*, pois “ele é um índio amazonense que nasceu preto e virou branco, e que entra em choque com a tradição e a cultura européia materializada na cidade de São Paulo” (BARROS, 2009, p. 244). No que diz respeito à ideia de síntese na obra de Villa-Lobos, Barros propõe uma relação entre o subtítulo de *Nonetto, Impressões rápidas de todo o Brasil*, e as “rápidas e estranhas fugas de Macunaíma”, nas quais “o herói acaba percorrendo praticamente o Brasil inteiro de uma única carreira” (BARROS, 2009, p. 244).

<sup>75</sup> Segundo Fléchet (2004), o artigo de Lucie Delarue Mardrus, intitulado *L’aventure d’un compositeur: musique cannibale*, é publicado por ocasião do concerto de Villa-Lobos na *Salle Gaveau*, a 5 de dezembro de 1927. Ainda segundo a autora, Villa-Lobos era amigo da poetisa, tendo emprestado a ela seu livro de Staden. Conforme aponta Fléchet, grande parte das publicações sobre Villa-Lobos durante suas estadias na França insistem em suas supostas viagens

apontado por Mariz (1989) como fazendo parte do ciclo sensacionalista é o publicado Jules Casadesus. O depoimento de Villa-Lobos é transcrito em *O Globo* (1930):

Durante uma de minhas expedições, eu levei um fonógrafo e alguns discos. Veio-me uma idéia diabólica: queria ver qual efeito a música do patrimônio europeu produziria sobre os índios. Chegado a uma certa tribo até onde, eu tenho certeza, esses benefícios não teriam nunca penetrado, eu instalo sorrateiramente minha máquina fazendo-a tocar qualquer coisa de consonante. Meus índios gritam a morte e avançam contra a divindade mecânica que eu tive toda a dificuldade do mundo a proteger contra seu furor. Mas não, vocês se enganam, não era de minha caixa de Pandora que eles tinham medo, mas bem da musica mesma que ela veiculava. A prova? Quando a calma se foi restabelecendo pouco a pouco, eu fiz tocar um disco de música indígena recolhida em uma outra tribo, com a qual aquela não poderia materialmente ter tido contato. Como bons selvagens, eles passam assim rapidamente de um extremo a outro e eles começam a gritar, a cantar, a dançar, a demonstrar ao fonógrafo todos os sinais exteriores do respeito o mais religioso. Quando eles estavam suficientemente exaltados, eu quis levar a experiência a fundo: e eu recoloquei o primeiro disco no prato. Houve um segundo de surpresa: no instante seguinte o maravilhoso aparelho não era mais que um pedaço de madeira e de ferragens. Como o selvagem da lenda, os meus não puderam suportar a idéia de que a mesma boca fosse a mesma a soprar alternativamente o fogo e o frio. Refis frequentemente a experiência e as reações que observei foram quase sempre conclusivas, se não violentas. Isso me custou alguns fonógrafos, e também alguns violões, pois por vezes me servi de um violão, a fim de eliminar o medo resultante da revelação das máquinas falantes. As sucessões de acordes consonantes que eu tirava de minha guitarra recebia um

---

aos interiores do Brasil, sobretudo, à Amazônia, que conferem à sua música aura de autenticidade. No que diz respeito ao artigo de Mardrus, Villa-Lobos desmentiu a poetisa apenas sob pressão da comunidade brasileira em Paris, que se indignou com a propagação da imagem de um Brasil bárbaro. Fléchet percebe que, inicialmente, Villa-Lobos considerou o artigo de Mardrus uma boa propaganda.

acolhimento desencorajador, mas por outro lado minhas improvisações sobre meus ritmos indígenas tinham o dom de excitar o entusiasmo dos índios. É um dos mais belos sucessos de minha carreira de instrumentista<sup>76</sup>.

Assim, a especificidade das características primitivistas da obra de Villa-Lobos, sua concepção particular de música popular e forma de dela se apropriar, seu diálogo com o interesse pelo exótico e com modernismos nuançados, tais como o de Mário de Andrade, evidenciam a pobreza da ideia de influência como ferramenta para a análise de sua música. Contudo, tendo em vista a polêmica sobre a datação das obras de Villa-Lobos, considero muito provável que o compositor tenha finalizado *Uirapuru* apenas em 1934, como propõe Peppercorn (2000), ou mesmo em 1935, data de sua estréia, e que tenha atribuído datas anteriores a novas versões de outras de suas obras. Isso porque, como desenvolverei no 4º capítulo, acredito que as quatro suítes intituladas *Descobrimento do Brasil*, supostamente escritas para o filme de Humberto Mauro de mesmo nome, não tenham, de fato, sido finalizadas em 1937, data a constar em suas partituras, mas no período entre 1936 e 1952, ano em que estréia a 4ª suíte. Penso que, durante esse tempo, Villa-Lobos retomou e retocou seu trabalho nas suítes diversas vezes e não apenas nelas, mas também em outras de suas obras.

Acredito que era desta forma que Villa-Lobos trabalhava – sempre retomando, refazendo e ressignificando determinados temas, ideias, motivos, timbres, características, que o habitavam e se desenvolviam em seu pensamento durante muito tempo, décadas. Como datar essas ideias? Quando elas teriam emergido em seu pensamento? Talvez nem o próprio compositor pudesse responder a essas questões, preferindo adotar as datas dos primeiros esboços. Para ser mais precisa, de fato, não acredito que nem as suítes e nem nenhuma obra de Villa-Lobos já esteja concluída. Percebo-as, assim como o filme, como *obras abertas* (ECO, 2010) que se desdobram no tempo, dinâmicas e constantemente retomadas, relidas, interpretadas, editadas. Como desenvolverei nos capítulos que seguem, é apenas assim que acredito que essas suítes, toda obra de Villa-Lobos - incluindo sua biografia -, e o próprio filme *Descobrimento do Brasil* podem permanecer e atravessar o tempo.

---

<sup>76</sup> Consultado na seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos, sem especificação do dia de publicação.

#### 1.1.4 *Relações com o Estado de Vargas e últimos anos do compositor.*

*Não há estados grandes e estados pequenos;  
todos os estados são pequenos, grande é o Brasil  
(Getúlio Vargas)*<sup>77</sup>.

A atuação de Villa-Lobos como funcionário público durante o governo de Vargas, assim como seu projeto de educação cívico-musical, são normalmente pouco tratados nos estudos realizados sobre sua vida e obra. A dimensão político-ideológica de sua obra e sua relação com o governo de Vargas constitui-se como um aspecto extremamente polêmico e fulcro extremo de tensões, na biografia do compositor. Como observa Chervavsky (2003), a partir de uma concepção de arte marcada pelos ideais de transcendência e pureza, e mesmo do compartilhamento dos ideais nacionalistas por biografado e biógrafos – como venho tratando aqui – busca-se construir a memória de um Villa-Lobos descompromissado e alheio a questões de teor político e social. Mariz (1989), por exemplo, se opondo às acusações de que o compositor seria dócil com os dirigentes da ditadura, chegando mesmo a endossar textos divulgados pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, considera que, como qualquer gênio, Villa-Lobos era egoísta e apolítico. Mesmo Peppercorn (2000), que assume perspectiva crítica acerca de vários aspectos da vida de Villa-Lobos, considera que o compositor nunca fora politicamente ativo.

Além disso, como sublinha Chernavsky, o livro de Mariz, *matriz* das construções biográficas posteriores, é elaborado e publicado entre 1946 e 1949, pouco tempo após a queda do Estado Novo e do fim da Segunda Guerra Mundial, um momento marcado pela crítica ao fascismo e quando “qualquer tipo de relação com um regime considerado fascistizante, procuraria ser ocultada” (CHERŃAVSKY, 2003, p. 202). Assim, meu objetivo aqui não é nem defender e nem condenar Villa-Lobos, mas buscar compreender sua atuação na conjuntura política que a historiografia constitui como Era Vargas, tendo em vista o que pude ler e conhecer da vasta literatura sobre o período.

---

<sup>77</sup> Frase publicada no programa de concerto promovido por Villa-Lobos, em 22 de janeiro de 1939, na Festa de Encerramento da Exposição do Estado Novo. Encontrado no Museu Villa-Lobos.

A historiografia constitui a Revolução de 1930 como uma insurreição armada deflagrada pelas oligarquias dissidentes do circuito de exportação, cuja produção era destinada ao mercado interno, aliadas a movimentos oposicionistas, de São Paulo e de Minas Gerais, e a movimentos tenentistas (MICELI, 1979). Assim, ela foi impulsionada pela elevação dos custos de vida na década de 1920, greves de operários, reivindicações de uma crescente classe média urbana, pressões de uma burguesia industrial emergente e, finalmente, pelo impacto da quebra da Bolsa de Nova York, em 1929, que leva à bancarrota do café, na época, principal produto de exportação. Abandonando a defesa do café, a fim de ampliar as vendas no exterior, o governo de Washington Luís deixa de contar com sua base de sustentação, a crise de hegemonia da burguesia cafeeira levando à aglutinação das oligarquias não vinculadas ao café e à articulação de diferentes áreas militares (FAUSTO, 1997, 2006).

Agravando a situação, Washington Luís – ele mesmo nascido no Rio de Janeiro, mas tendo constituído sua carreira política em São Paulo - lança a candidatura do paulista Júlio Prestes, quebrando a aliança café com leite – que consistia na alternância entre presidentes paulistas e mineiros. O candidato do governo vence as eleições de 1º de março de 1930, contudo, em outubro, estoura a revolução em Minas Gerais e no Rio Grande do Sul, o nordeste também logo aderindo. Em 3 de novembro de 1930, Vargas, candidato da oposição, apoiado por mineiros e gaúchos, que formam a Aliança Liberal, toma posse da presidência<sup>78</sup>. Em sua plataforma propõe “minar as bases políticas da oligarquia tradicional” (MICELI, 1979, p. 20), incentivando a produção nacional em geral - e não apenas do café – e propondo medidas de proteção aos trabalhadores, como a extensão do direito à aposentadoria a setores por ele ainda não beneficiados, a regulamentação do trabalho de mulheres e menores e a aplicação da lei de férias. Vargas instaura inicialmente um Governo Provisório, que consistia em uma ditadura autoritária informal. Ainda em 1930, dissolve o Congresso, centralizando em suas mãos tanto o Poder Executivo quanto o Legislativo. Todos os governadores dos estados - com exceção do de

---

<sup>78</sup> Vargas desembarca no Rio com uniforme militar e chapéu dos pampas, precedido de 3 mil soldados gaúchos que amarram seus cavalos em um obelisco na avenida Rio Branco. Assim, Fausto aponta o fato curioso de que “o homem que, no comando da nação, iria insistir no tema da unidade nacional, fez questão de fazer transparecer, naquele momento, seus traços regionais” (FAUSTO, 2006, p. 325).

Minas Gerais - são demitidos e substituídos por interventores federais (FAUSTO, 1997, 2006).

Grupos políticos de diferentes perfis e objetivos, destacando-se entre eles o Bloco Operário e Camponês – que articula principalmente o tema da democratização e de medidas em defesa dos trabalhadores -, o Partido Democrático - que almejava o controle do governo estadual de São Paulo e a adoção de princípios do estado liberal - e o movimento tenentista - que defendia a centralização do poder e a introdução de reformas sociais -, firmam um “acordo tácito” de apoio à revolução, tendo em comum apenas a oposição aos velhos oligarcas das classes dominantes de cada região do país e o ideal de nacionalização, o monopólio de finança e de indústria sendo identificados como anti-nacionais<sup>79</sup>.

Contudo, conforme faz notar Decca (2004), para qualquer um desses setores e agentes sociais, a palavra revolução definia lugares diferentes para o conjunto do social na criação da história, havendo várias estratégias de oposição às oligarquias. Note-se, assim, seguindo o pensamento de Decca, como a idéia de uma revolução unitária e homogênea oculta a dimensão histórica do conflito de classes, o tema revolução representando “uma estratégia de dominação para apagar outras propostas políticas que se expressam no interior da luta de classes” (DECCA, 2004, p. 77). Com isso, o discurso do poder oculta da memória histórica as divisões sociais, suprimindo propostas políticas de outras classes. A linguagem revolucionária é apropriada de forma a definir os inimigos do regime e fazer do Estado “o único representante legítimo dos ideais nacionais” (DECCA, 2004, p. 25). Assim, a própria articulação do termo revolução “oculta o percurso das classes sociais em conflito não apenas anulando a existência de determinados agentes, mas, principalmente, definindo enfaticamente o lugar na história para todos esses agentes sociais” (DECCA, 2004, p. 75). Dito de outra forma, apropriando-se da ideia de revolução o Estado dissolve a dimensão do tema no interior da luta política, derrotando outras propostas de

---

<sup>79</sup> Como aponta Decca (2004), nesse contexto, o termo oligarquia é compreendido como “sinônimo de monopolismo, exclusivismo das grandes finanças e da ‘grande’ indústria nacional” (DECCA, 2004, p. 132). Assim, a oligarquia representa “o grande capital financeiro internacional transfigurado” (DECCA, 2004, p. 134), apenas o Estado nascido de uma revolução sendo capaz de impulsionar o desenvolvimento da verdadeira indústria nacional anti-imperialista.

revolução no Brasil. O poder estatal “monopolizou o discurso da revolução para assegurar para si os destinos da história nacional” (DECCA, 2004, p. 25). A Revolução leva apenas à troca das elites no poder. As velhas oligarquias ligadas à produção do café e baseadas na força dos estados caem e sobem os militares, os técnicos diplomados, jovens políticos e industriais (FAUSTO, 2006).

Segundo a historiografia brasileira, a Revolução de 1930 marca o fim da Primeira República - caracterizada pelo domínio da classe senhorial latifundiária estabelecida com a proclamação da república - e o advento no poder de uma burguesia industrial. Contudo, segundo Fausto (1997), a ascensão da burguesia industrial não se deve diretamente à Revolução, o Estado instaurado apenas impulsionando uma ordem resultante de um processo histórico no qual se configura uma contradição entre o setor agrário latifundiário exportador e os interesses burgueses pelo mercado interno. Assim, como aponta Decca (2004), a historiografia incorpora o discurso do exercício do poder, que constitui a Revolução de 1930 como um divisor de dois períodos da história do país: um passado de nação objeto, dominada pelas oligarquias, pela economia agro-exportadora, pela inorganicidade das classes sociais, pelo liberalismo e pelo imperialismo; e um novo período caracterizado pelo advento de uma nação sujeito, industrializada, com foco no mercado interno e um Estado autoritário, centralizador e criador das classes. Assim, a construção da Revolução de 1930 enquanto *questão de fato*, recuperando os termos de Latour (2007), de uma periodização histórica, fixa o real ocultando e apagando da memória histórica um processo revolucionário heterogêneo e marcado por diferentes interesses de grupos e agentes históricos.

Villa-Lobos regressa ao Brasil de sua segunda temporada em Paris em 1930. Seu retorno é dramático, uma vez que a Revolução impede a remessa de dinheiro a Paris e que os credores do compositor fazem apreender os móveis e outros pertences de seu apartamento (MARIZ, 1989). Note-se que já na década de 1920, o compositor percebe a possibilidade de estabelecer, junto ao Estado, a estratégia, para conseguir fundos e constituir sua carreira, de defender a música como forma de propaganda. Então, como já tratei acima, propõe à Câmara de Deputados um projeto solicitando subvenção para a realização de concertos na Europa, que, contudo não é inteiramente abraçada pelo governo, sendo bancada pelo mecenato. É apenas durante a Era Vargas que Villa-Lobos consegue sensibilizar os governantes para o potencial de propaganda e de promoção do ideal de unidade nacional da música. Em novembro de 1930, Villa-Lobos pronuncia-se na

imprensa defendendo a importância do engajamento da música na Revolução. Segue parte de suas palavras:

Vivendo numa sociedade humana não se pode escapar às influências do ambiente em que ela haure sua força. Neste momento, nada se poderá pensar que deixe de ter o seu contacto com a revolução. E no caso da vida artística brasileira, esse contato é essencial e direto. Não é que eu, como artista, pense em dar, nessa hora de reconstrução nacional, mais importância à arte que à política e a economia, tão bem cuidadas pelos homens que a revolução colocou nos cargos de responsabilidade da vida brasileira. Mas é que considero a arte pelo lado intelectual como de mais eficiente atuação divulgadora, pois é mais acessível bem como mais consciente dos valores mentais de um povo. E nesse caso a arte é mais, muito mais mesmo, que a diplomacia.

Ao se falar em arte brasileira, com efeito, não se pode deixar de lado a excelente oportunidade que se nos apresenta de alimentar uma grande esperança de que, dentre os homens que a revolução vai utilizar para levar a efeito sua obra construtora, surja um capaz de enfrentar corajosamente os problemas do encadeamento da arte brasileira, pelos caminhos que já se acham abertos por alguns dos grandes valores que possuímos e que se fizeram sozinhos. A revolução, trazendo a tona tudo o que necessita remodelação urgente não deixará estou certo de considerar os aspectos da educação artística brasileira, pois não negará também, que esses 40 milhões de homens que formam a nação, e que aspiravam à liberdade e ao uso de direitos políticos, estão habilitados também a ter a 'sua' arte.

[...]

E assim, penso que este período que se abre na história brasileira, agora, há de imensamente favorecer o desenvolvimento artístico do país, e renovar todo aquele aparelhamento educativo com que contávamos e cujo emperramento lamentável a causa do atraso que ainda reporta aqui e acolá.

[...]

A obra da revolução se completará com a renovação artística que eu sinto virá aí entre as outras reformas imprescindíveis para que o Brasil possa conquistar o lugar que lhe cabe no mundo. Foi a revolução que nos revelou a arte russa e em muitos outros países ela amparou-se no gênio dos artistas, constituindo a arte em fator revolucionário [...]. Acontecimento do progresso brasileiro, a revolução há de levar na devida consideração a importância da arte (VILLA-LOBOS, 1930, p.2).

Note-se como nesse depoimento, o compositor dispõe-se a alinhar seu desempenho artístico aos propósitos da Revolução, enfrentando “corajosamente os problemas do encadeamento da arte brasileira”. Assim, propõe-se a desempenhar o papel que Gramsci define como de intelectual orgânico:

Os intelectuais são os “comissários” do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, isto é: 1) do consenso “espontâneo” dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social, consenso que nasce “historicamente” do prestígio (e, portanto, da confiança) que o grupo dominante obtém, por causa de sua posição e de sua função no mundo da produção; 2) do aparato de coerção estatal que assegura “legalmente” a disciplina dos grupos que não “consentem”, nem ativa nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade, na previsão dos momentos de crise no comando e na direção, nos quais fracassa o consenso espontâneo (GRAMSCI, 1968, p. 11).

Outro aspecto a ressaltar é a importância apontada por Villa-Lobos do engajamento da música em funções diplomáticas, que será muito bem explorada por Vargas<sup>80</sup>, assim como da remodelação e

---

<sup>80</sup>Conforme Mazzeu (2002), em 1935, Villa-Lobos assume a direção da Embaixada Artística da comitiva do governo brasileiro que vai ao Terceiro Congresso Pan-Americano de Comércio, realizado na Argentina. No ano

educação artística como fator revolucionário, a exemplo do que aconteceria na revolução russa. Segundo Silva, a proposta de Villa-Lobos de implantação do canto orfeônico nas escolas “como elemento de educação artística com grande potencial socializante” (SILVA, 1988, p. 56) dataria já de 1925. Ela é encontrada na gaveta do presidente eleito e não empossado Júlio Prestes e examinada. Assim, em uma noite de 1930, o compositor é procurado em seu hotel em São Paulo por três emissários de João Alberto, interventor do estado, que o convidam a comparecer ao Palácio Governamental. Como observa Mazzeu (2002), em São Paulo o clima contra-revolucionário acirrava-se, o que se devia à perda de poder dos cafeicultores e oposição da grande indústria. Assim, o projeto de Villa-Lobos, que assumia amplo alcance de difusão, sendo desenvolvido por um compositor já consagrado na época, é incorporado como uma forma de legitimação cultural<sup>81</sup>.

Villa-Lobos estabelece moradia em São Paulo e lança seu programa de educação musical com a realização de uma *tournée* pelo interior de São Paulo, Minas Gerais e Paraná, sob pretexto da “educação artística dos povos” e do “levantamento do nível artístico brasileiro”<sup>82</sup>. Evidentemente que, além da função estratégico-educacional, a *tournée* também cumpria uma função estratégico-política de “verificar e mapear os ânimos das cidades do interior paulista perante o novo governo instituído” (MAZZEU, 2002, p. 102), pois uma vez que se tratava de uma excursão artística oficial, sua recepção refletiria a aceitação ou não do novo governo. A excursão passa por 54 cidades. O compositor é

---

seguinte, representa o Brasil no Congresso de Educação Musical de Praga, também participando em eventos em Viena, Berlim, Barcelona e Paris. Em 1940, chefia a Embaixada Artística Educacional que vai a Montevidéu e, em 1944, vai ao Chile em excursão artística.

<sup>81</sup> Além de sua origem pernambucana - que demonstra o intuito do governo de romper com os grupos de poder instituídos em São Paulo -, as promessas trabalhistas - como a garantia de 40 horas de trabalho e o aumento geral de salários em 5% - de João Alberto desagradam os industriais paulistas. Assim, as oligarquias paulistas buscam se recompor com uma frente única dos partidos Republicano Paulista e Democrático que lança um programa em defesa da constitucionalização. Em 1932, essa frente única desencadeia um movimento armado com o objetivo de derrubar o governo instituído. É derrotada e monta uma chapa eleitoral única intitulada *Por São Paulo Unido*, que vence em maio de 1933. Contudo, o golpe de 1937 liquida definitivamente a possibilidade da oligarquia de recuperar o poder (FAUSTO, 1997; MICELI, 1979).

<sup>82</sup> Conforme artigo publicado em *Liberal*, 2 ago. 1931, consultado na seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

acompanhado pelos pianistas Souza Lima, Antonieta Rudge<sup>83</sup> e Lucília Guimarães e pela cantora Nair Duarte Nunes (MARIZ, 1949; GUIMARÃES, 1972)<sup>84</sup>. Além de executar sua própria música e a de compositores como Chopin, Bach, Lizst, Tchaikovsky, Massenet, Saint-Saëns e Busoni, Villa-Lobos realizava conferências, que, segundo Mazzeu (2002), teriam entre os principais temas o patriotismo musical, o discernimento entre a *boa* e a *má* música, a crítica à alienação da música popular estrangeira, a pouca dedicação dos jovens brasileiros à música, a importância dos corais infantis escolares e dos artistas, a necessidade do silêncio durante um concerto, questões que apontam para a diretriz disciplinar do programa educativo de Villa-Lobos, como desenvolverei em seguida.

Ainda em São Paulo, Villa-Lobos promove, em fevereiro de 1932, sua primeira grande concentração orfeônica, também chamada pelo compositor de exortação cívica, com 12.000 vozes de soldados, professores, alunos e acadêmicas (VILLA-LOBOS, 1971)<sup>85</sup>. Essa é apontada como primeira demonstração cívico-artística de canto orfeônico na América do Sul<sup>86</sup>. No dia 12 do mesmo mês, mais uma vez expondo seus intuítos de engajar-se como intelectual orgânico e como prova de submissão à Revolução, Villa-Lobos entrega a Vargas um memorial, intitulado *Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira*, do qual também transcrevo alguns trechos:

No intuito de prestar serviços ativos a seu país, como um entusiasta patriota que tem a devida obrigação de por à disposição das autoridades administrativas todas as suas funções

---

<sup>83</sup> Silva (1988) aponta Antonieta Rudge Müller como figura central na articulação da excursão de Villa-Lobos ao interior de São Paulo, uma vez que além de pianista, pertencia a uma das mais importantes famílias da elite paulista. Além disso, como aponta Mazzeu (2002), o intermédio de alguns dos mecenas de Villa-Lobos, como Olívia Penteado e Laurinda Santos Lobo, também é fundamental à conquista do apoio do interventor João Alberto.

<sup>84</sup> É apenas em sua 5ª edição de *Heitor Villa-Lobos Compositor Brasileiro* (1977) que Mariz acrescenta a participação de Lucília Guimarães nos concertos da *tournee* referida. Mais uma vez evidencia-se a omissão na carreira de Villa-Lobos da participação de sua primeira esposa apontada por Guimarães (1972).

<sup>85</sup> Também conforme Diário de Notícias, 26 fev.1932, consultado na seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

<sup>86</sup> Jornal do Brasil, 16 jul. 1932, consultado na seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

especializadas, préstimos, profissão, fé e atividade, comprovadas pelas suas demonstrações públicas de capacidade, quer em todo o Brasil, quer no estrangeiro, vem o signatário, por este intermédio, mostrar a Vossa Excelência o quadro horrível em que se encontra o meio artístico brasileiro, sob o ponto de vista da finalidade educativa que deveria ser e ter para os nossos patrícios, não obstante sermos um povo possuidor, incontestavelmente, dos melhores dons da suprema arte.

O momento, Senhor Presidente, parece propício para que Vossa Excelência possa mostrar com a ação e um gesto decisivo, o alto valor com que Vossa Excelência distingue os nossos artistas e a grande arte no Brasil.

[...]

Peço ainda permissão para lembrar Vossa Excelência que é incontestavelmente a música, como linguagem universal que melhor poderá fazer a mais eficaz propaganda do Brasil, no estrangeiro, sobretudo se for lançada por elementos genuinamente brasileiros, porque desta forma ficará mais gravada a personalidade nacional, processo que melhor define uma raça, mesmo que esta seja mista e não tenha tido uma velha tradição.

[...]

Mostre Vossa Excelência Senhor Presidente, aos derrotistas mentirosos ou aos pessimistas que vivem não acreditando num milagre da proteção do governo às nossas artes, que Vossa Excelência é de fato o lutador consciente e realizador, tornando, incontinenti uma realidade o DEPARTAMENTO NACIONAL DE PROTEÇÃO ÀS ARTES (VILLA-LOBOS, 1972, p. 85-87)<sup>87</sup>.

Destaco nesse *Apelo* o papel atribuído à música de “elementos genuinamente brasileiros” enquanto fator de propaganda do Brasil, o que percebo apontar para o intuito de Villa-Lobos de conciliar os

---

<sup>87</sup> O apelo é publicado no *Correio da Manhã*, 4 fev.1932, e no *Jornal do Brasil*, 18 fev.1932, encontrados na seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

valores modernistas de construção da nação constitutivos de sua música e a política de Vargas. Assim, Villa-Lobos identifica “a *vanguarda nacionalista* com os pressupostos revolucionários de 30, considerando-os *fatores* de modernização da sociedade” (CONTIER, 1998, p. 24). Com isso, o compositor percebe a brecha político-ideológica para articular a ideia de “ruptura” lançada pelos modernistas, sobretudo a partir da Semana de 1922, com o projeto político de Vargas, marcado pelos ideais de modernidade, industrialização e urbanização (BARROS, 2010).

Como venho apontando, já no pensamento de intelectuais modernistas, como Mário de Andrade, o projeto de construção de uma arte representativa da brasilidade assume caráter autoritário, uma vez que esses intelectuais delegam a si mesmos a tarefa da definição do brasileiro e, com isso, deslegitimam uma série de manifestações artísticas, sobretudo aquelas ligadas aos meios de comunicação de massa emergentes. Na década de 1930, esse projeto é abraçado enquanto forma de colonizar o Brasil no sentido da centralização política. Assim, como aponta Vianna (1995), uma aliança entre elites musicais e intelectuais (brancas) e os músicos cariocas populares (mestiços e negros) consagra o samba- ritmo até então maldito, reprimido e enclausurado nos morros - como emblema da nação. Percebendo a possibilidade de constituir um modelo normalizador e homogeneizante para a unidade da pátria a partir do Rio de Janeiro e do samba, Vargas é “firme em seu apoio, oficial ou não” (VIANNA, 1995, p. 124), articulando seu aparelho governamental para o processo de nacionalização do samba, pois a “vitória do samba era também a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira” (VIANNA, 1995, p. 127)<sup>88</sup>.

---

<sup>88</sup> Como aponta Vianna (1995), a transformação do samba de maldito em emblema da nação acompanha a própria transformação da mestiçagem de problema e fenômeno de degeneração em solução e garantia da originalidade da cultura, operada, em grande parte, pela publicação de *Casa Grande e Senzala*, em 1933. Assim, Vianna observa como a construção do nacional articulada pelo livro, na qual a partir de vários modelos regionais são retirados elementos “para compor um todo homogeneizador” (VIANNA, 1995, p. 61), consiste em um projeto em sintonia com as principais diretrizes da Revolução. Contudo, apesar do interesse da interpretação de Vianna (1995), a confecção de um todo homogeneizador pela obra de Freyre pode ser posta em questão, sobretudo, tendo em vista a tese de Araújo (1994) de que *Casa Grande e Senzala* e a produção de Freyre da década de 1930 se desenvolvem em torno de antagonismos em equilíbrio, a ideia de nacionalidade estando ligada a uma

Note-se ainda a coincidência entre a idéia modernista de que o grande artista deve constituir a arte nacional atuando como um mediador das manifestações populares e o processo acompanhado por Vianna (1995), no qual os intelectuais articulam as noções de cultura e identidade de forma a tornarem-se mediadores simbólicos entre o popular e o nacional. Nesse sentido, Ortiz faz notar como os intelectuais assumem um papel globalizante na confecção da identidade nacional, uma vez que constituem um todo coerente a partir de sua interpretação de conhecimentos fragmentados. Nas palavras do autor, os intelectuais “descolam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende” (ORTIZ, 1989, p. 140-141). Com isso, a noção de identidade emerge tanto como forma de unificar partes separadas, quanto como fundamento para a ação política, a cultura encerrando “uma dimensão de poder que lhe é interna” (ORTIZ, 1985, p. 142). Isso evidencia como as interpretações elaboradas por intelectuais como Gilberto Freyre ou artistas eruditos como Heitor Villa-Lobos se articulam a partir de relações de poder engajadas em constituir a realidade.

Durante o regime de Vargas um grande número de intelectuais é convocado para o serviço público, o que provoca um processo de burocratização e racionalização da carreira. É constituído um domínio da cultura, compreendida não como “esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas e que garantem um certo grau de comunicação em grupos sociais” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 313), mas como um negócio oficial que implica “um orçamento próprio, a criação de uma *intelligentzia* e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico” (MICELI, 1979, p. 131), o poder público impondo-se como “concessionário mor dos padrões da legitimidade intelectual” (MICELI, 1979, p. 161).

---

“maneira particularmente híbrida e plástica de combinar as mais diferentes tradições sem pretender fundi-las em uma síntese completa e definitiva” (ARAÚJO, 1994, p. 133). Além disso, *Casa Grande e Senzala* é um dos livros que será incinerado após o golpe que instalará o Estado Novo e o acirramento da ditadura e da perseguição política (HALLEWELL, 2005), o que evidencia a complexidade dos sistemas de interpretação sobre o Brasil em pauta na época, assim como as dissonâncias entre os projetos nacionais de Freyre e de Vargas.

A integração de intelectuais a cargos públicos aponta para o processo de centralização autoritária desenrolado entre 1930 e 1945, quando o funcionalismo converte-se em uma base social decisiva de sustentação do regime instituído e um trabalho de construção institucional leva à abertura de ministérios como os de Educação e Saúde Pública (1930), Trabalho, Indústria e Comércio (1930), Aeronáutica (1941) e de uma série de organismos, conselhos, departamentos e comissões especiais como o Departamento Administrativo do Serviço Público (1938), o Departamento de Imprensa e Propaganda (1939) e o Conselho Nacional de Águas e Energia (1939). O Ministério da Educação e Saúde Pública normatiza e direciona a produção cultural e o sistema escolar. Através dele, o Estado constrói um sistema de valores a ser projetado e incorporado pela sociedade. É criada uma série de instituições que ampliam o potencial estatal de intervenções culturais e ideológicas<sup>89</sup> e de controle social, tais como o Instituto Nacional do Livro, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a Biblioteca Nacional, o Museu Histórico Nacional, o Museu de Belas Artes e o próprio Instituto Nacional do Cinema Educativo, ao qual o filme *Descobrimento do Brasil* será incorporado (GOULART, 1990).

Através do sistema do clientelismo paternalista, Villa-Lobos infiltra-se na máquina burocrático-administrativa do Estado Novo para conseguir verbas e apoio oficial para suas obras e projetos fundamentados e justificados na defesa do folclore nacional ou da música nacionalista. Assim, pauta a eficiência de seus projetos pela construção de um elo entre arte, nacionalismo e Estado (CONTIER, 1998; MAZZEU, 2002). Com isso, como observa Mazzeu (2002), a atuação de Villa-Lobos na década de 1930 aponta para a constituição do Estado como “principal e mais eficiente organizador e financiador das artes e dos artistas” e “principal financiador da música como ação político-cultural” (MAZZEU, 2002, p. 105).

Vargas não cria o Departamento Nacional de Proteção às Artes solicitado pelo compositor em seu *Apelo*. Contudo, Villa-Lobos é incorporado à organização técnico-administrativa do Estado por meio de

---

<sup>89</sup> O conceito de ideologia é compreendido aqui no sentido empregado por Marx e dizendo respeito à “falsa consciência das relações de domínio entre as classes”. Assim, o conceito denota “o caráter mistificante de falsa consciência de uma crença política”, “ideias e teorias que são socialmente determinadas pelas relações de dominação” (BOBBIO, MATTEUCCI E PASQUINO, 2007, p. 585).

convite do Secretário de Educação da Prefeitura, Anísio Teixeira, para cumprir o cargo oficial de diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA)<sup>90</sup>, criada para implementar o canto orfeônico nas escolas do Rio de Janeiro, tornado obrigatório a partir do decreto nº 18.890, de 18 de abril de 1932. Assim, após trabalhar dois anos com a educação musical em São Paulo, Villa-Lobos fixa-se no Rio (MARIZ, 1949). Também em 1932, a SEMA cria o Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, para viabilizar o ensino do canto orfeônico (MARIZ, 1949; CONTIER, 2000; CHERNAVSKY, 2003); e o Orfeão de Professores do Distrito Federal, formado pelos alunos dos cursos de Pedagogia e tendo Roquette-Pinto como presidente de honra (CONTIER, 2000).

Villa-Lobos conquista o apoio do Presidente Vargas para apresentar ao público em geral a música como “necessidade imprescindível à educação” (MARIZ, 1949, p. 74). O compositor defende que a música, especialmente o canto orfeônico, teria o potencial de desenvolver o interesse pelas artes nacionais, sendo um meio eficaz de educação moral e cívica. Segundo Mariz, com apenas cinco meses de trabalho nas escolas do Rio, realiza uma demonstração de canto orfeônico com 18.000 vozes, “constituídas de alunos de escolas primárias, secundárias, Instituto de Educação e Orfeão dos Professores” (MARIZ, 1949, p. 74-75)<sup>91</sup>.

Data dessa época – primeira metade da década de 1930 - a elaboração do *Guia Prático*, uma compilação de canções para crianças de caráter didático, em seis volumes, contendo sessenta peças para piano e algumas para coral, incluindo grande número de canções folclóricas. Segundo Mariz, em 1933, também com finalidades educativas, Villa-Lobos funda a Orquestra Villa-Lobos. Em 1936, Villa-Lobos viaja de Zeppelin à Praga – para o Primeiro Congresso Internacional de Educação Musical. O compositor atrasa-se para o congresso, chegando ao seu fim. Mesmo assim, organiza manifestações orfeônicas que causam grande impressão. Ao retornar, escreve, de Berlim, carta a

---

<sup>90</sup> De acordo com Mazzeu (2002) a partir de 1936 a sigla SEMA passa a significar Serviço de Educação Musical e Artística.

<sup>91</sup> Encontrei notícia, em Diário da Noite, 24 de out. 1932, e no Correio da Manhã, 25 out. 1932, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos, de uma concentração orfeônica realizada no Estádio do Fluminense que deve tratar-se da primeira demonstração orfeônica realizada por Villa-Lobos no Rio mencionada por Mariz (1949), contudo, os jornais anunciam a participação de 15.000 vozes e não de 18.000, conforme Mariz.

Lucília, dizendo que não voltaria para ela. Passam a viver separados, uma vez que, no Brasil, o divórcio só é possível a partir de 1977. Villa-Lobos vai, então, viver com sua segunda esposa, Arminda Neves de Almeida (PEPPERCORN, 2000; MARIZ, 1977)<sup>92</sup>.

Após o fim da Primeira Guerra Mundial, movimentos e idéias totalitárias ganham força na Europa, ideólogos autoritários considerando a democracia liberal como um regime no qual não haveria saída para a crise global de empobrecimento e desemprego. Em 1922, Mussolini assume o poder na Itália, Stalin vai “construindo seu poder absoluto na União Soviética” (FAUSTO, 2006, p. 353) e em 1933, o nazismo vence na Alemanha. Assim, a partir da década de 1930, ganha força no Brasil a corrente autoritária, que partia da perspectiva de que caberia ao Estado “organizar a nação para promover dentro da ordem o desenvolvimento econômico e o bem-estar geral” (FAUSTO, 2006, p. 357). Surgem, com isso, algumas organizações fascistas. Em outubro de 1932, Plínio Salgado e outros intelectuais fundam, em São Paulo, a Ação Integralista Brasileira, que combatia o capitalismo e defendia o controle do Estado, ao qual é atribuído um valor espiritual, sobre a economia, negando o pluralismo dos partidos e a representação individual dos cidadãos.

Em 1935, ocorre nos quartéis do exército do Rio de Janeiro, Natal e Recife o levante chamado *Intentona Comunista*, liderado por comunistas reunidos em torno da Aliança Nacional Libertadora. A partir de então, intensifica-se a repressão e, sobretudo, o anti-comunismo. O Estado passa a perseguir alguns educadores, como Anísio Teixeira, diretor do Departamento Municipal de Educação da Prefeitura do Distrito Federal, ligado à chamada Escola Nova, que passa a ser percebida como contrária aos interesses nacionais, uma vez que priorizava os valores democráticos e a mentalidade científica, e não a pátria, a religião e a família, tal como proposto pelo governo para a

---

<sup>92</sup> Note-se como é curioso que, se é apenas em sua 5ª edição, publicada pelo Museu Villa-Lobos, que Mariz (1977) acrescenta à biografia do compositor seu casamento com Lucília Guimarães, é apenas na 11ª que o musicólogo diplomata inclui a relação com Arminda Neves de Almeida na biografia de Villa-Lobos. Mariz parece buscar corrigir sua gafe, agora frente à fundadora do Museu, considerando que: “Se o primeiro casamento foi, de certo modo, um casamento de conveniência recíproca, Arminda era seguramente o grande e verdadeiro amor do mestre” (MARIZ, 1989, p. 76). Segundo Guimarães (1972) seria por intermédio de Lucília, a pedido da pianista Paulina d’Ambrosio, que Arminda chegaria até o compositor. Segundo Silva (1988), Arminda se aproximaria de Villa-Lobos para pedir a opinião do compositor sobre uma composição sua.

reconstrução nacional. Assim, Anísio Teixeira é afastado de suas funções e, em 1939, a Universidade do Distrito Federal, que fundou e dirigia, foi fechada sob a acusação de afinidade com os princípios comunistas (MAZZEU, 2002).

Em 10 de novembro de 1937, através de golpe, Getúlio Vargas implanta o Estado Novo, sabotando as eleições presidenciais e formalizando sua ditadura autoritária. Anuncia uma nova fase política e a entrada em vigor de uma Carta Constitucional, elaborada pelo Ministro da Justiça Francisco Campos, que elimina o sufrágio universal, sendo facultado ao Presidente da República governar por decretos-leis e confirmar ou não o mandato dos governadores eleitos. Assim, o regime aproxima-se não apenas das práticas autoritárias da tradição brasileira, mas das ditaduras européias de modelo fascista. O Parlamento, as Assembléias estaduais e as Câmaras Municipais são dissolvidos e liberdades civis são suspensas (FAUSTO, 2006; GOULART, 1990; MAZZEU, 2002). Com isso, o Estado Novo torna-se “a entidade suprema, identificada com a própria nação” (GOULART, 1990, p. 15), o controle político tornando-se muito mais acirrado. Vargas justifica o golpe alegando a necessidade de restauração da autoridade nacional em detrimento do privatismo e do localismo. Visa a desmobilização da autonomia regional própria ao Federalismo. Os estados perdem qualquer resquício de autonomia, os partidos políticos são extintos e as opiniões de encontro aos interesses do governo são censuradas (GOULART, 1990; MAZZEU, 2002).

Apesar de que muitas das instituições que marcam o Estado Novo já se constituem a partir da Revolução de 1930, com ele a inclinação centralizadora do governo Vargas realiza-se plenamente. O Estado persegue, prende, tortura e força ao exílio intelectuais, políticos de esquerda e liberais. Por outro lado, busca atrair setores letrados a seu serviço como católicos, integralistas e autoritários<sup>93</sup>. O regime de Vargas busca formar uma ampla opinião pública a seu favor através da censura dos meios de comunicação e da elaboração de uma versão própria e particular da fase histórica atravessada pelo país (FAUSTO, 2006). A Constituição de 1937 institui uma censura prévia para o cinema, imprensa, teatro, música e rádio, atendendo a reivindicação de músicos e outros artistas nacionalistas (CONTIER, 1998). Assim, como

---

<sup>93</sup> A exemplo do jornalista Azevedo Amaral, autor dos livros *O Estado Autoritário* e *A Realidade Nacional*, Almir Andrade, jornalista e advogado, diretor da revista *Cultura e Política*, do poeta Cassiano Ricardo e do sociólogo e consultor jurídico do Ministério do Trabalho, Oliveira Viana.

observam Wisnik (1977) e Contier, emerge, nos termos de Walter Benjamin, uma estetização da vida política, uma vez que, os ideólogos do Estado Novo “perceberam claramente a importância dos meios modernos de comunicações (rádio, jornal, disco) e de algumas artes (música) como recursos capazes de *politizar* rapidamente as massas populares” (CONTIER, 1998, p. 38). Vargas atenta para o potencial de engajamento da música enquanto meio para “trazer as massas à cena política onde os políticos assumiriam o papel de sepultar a *República Velha*, instaurando, no lugar desta, a *República Nova* (1930) e o Estado Novo (1937)”, a atuação educacional de Villa-Lobos e suas grandes concentrações orfeônicas se encaixando “dentro de um projeto político que visava a promoção de Getúlio Vargas, como Chefe do Governo, e do Estado Novo, como regime” (CHERŃAVSKY, 2003, p. 12).

A música erudita acaba por fazer parte de um projeto populista que rompe sua associação com a classe burguesa. Villa-Lobos realiza apresentações não apenas em teatros, mas em praças públicas, estádios de futebol e cinemas, tratando a música como “símbolo da *conciliação de classes*” (CONTIER, 1998, p. 59). Encontrei no Museu Villa-Lobos notícias sobre grandes manifestações orfeônicas, nas quais o compositor reuniria 20.000 vozes, no Estádio do Vasco da Gama, por ocasião do VII Congresso Nacional de Educação, a 7 de julho de 1935<sup>94</sup>; 35.000<sup>95</sup> ou 50.000 vozes<sup>96</sup>, acompanhadas de banda de música com 2.000 integrantes, na Esplanada do Castelo<sup>97</sup>, a 7 de setembro de 1937; 30.000 crianças, no Estádio do Vasco da Gama, a 7 de setembro de 1939<sup>98</sup>; 15.000 vozes, por ocasião do cinquentenário da república, em novembro de 1939<sup>99</sup>; 40.000 vozes, no Estádio do Vasco da Gama, em 7 de setembro de 1940<sup>100</sup>. Nessas apresentações, frequentemente estavam presentes autoridades como Getúlio Vargas, Pedro Ernesto - Prefeito do Distrito Federal - e o Ministro Gustavo Capanema. O repertório básico dos programas desses concertos consistia no “Hino Nacional, hinos patrióticos diversos e cantos inspirados no folclore brasileiro”

---

<sup>94</sup> A Noite, 8 jul. 1935; Jornal do Brasil, 9 jul. 1935, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

<sup>95</sup> Correio da Manhã, 8 set. de 1937, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

<sup>96</sup> A Nação, 8 set. de 1937, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

<sup>97</sup> O Jornal, 8 set. 1937, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

<sup>98</sup> A Noite, 8 set. de 1939, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

<sup>99</sup> A Noite, 18 nov. 1939, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

<sup>100</sup> A Noite, 23 ago. 1940, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

(CONTIER, 1998, p. 36). Dentre essas apresentações, destaca-se a realizada em novembro de 1937, poucos dias depois do golpe que instaura o Estado Novo. Villa-Lobos organiza um grande acontecimento cívico-musical para “legitimar a centralização política e simbolizar [...] a passagem de uma organização política federalista para uma nacionalista” (MAZZEU, 2002, p. 130). O evento acontece por ocasião do Dia da Bandeira, no largo do Russel, Rio de Janeiro. Nele, as bandeiras estaduais foram queimadas e a Bandeira Nacional hasteada enquanto “símbolo máximo para o qual deveria convergir toda a fidelidade cívica e moral do povo brasileiro” (MAZZEU, 2002, p. 131).

Além do trabalho de toda a imprensa na divulgação das concentrações orfeônicas, também eram distribuídos em grande número panfletos em escolas, academias militares e fábricas. Algumas vezes os panfletos eram jogados de aviões. Villa-Lobos orientava a elaboração desses panfletos de forma simples, para atingir a maior parcela possível da população. O sentimento de patriotismo é expresso “em frases curtas e de impacto” (MAZZEU, 2002, p. 112). Note-se, com isso, como o compositor engaja-se enquanto agente constituinte da política populista do Estado implantado.

Figura 17 – Villa-Lobos regendo concentração orfeônica em 1937.



Fonte: Museu Villa-Lobos

Figura 18 – Concentração Orfeônica no Estádio do Vasco da Gama em 1942.



Fonte: Museu Villa-Lobos

Figura 19 – Villa-Lobos regendo concentração orfeônica no campo do Vasco da Gama na década de 1940.



Fonte: Museu Villa-Lobos.

Gustavo Capanema, que permanece no Ministério da Educação e Saúde Pública entre 1934 e 1945, aborda a questão da educação como responsabilidade estatal para a construção da nação e defesa do Estado, articulando um sistema de diretrizes morais a partir dos projetos pedagógicos de militares e católicos. Assim, todos os níveis de ensino, do primário ao universitário, passam por renovações que ficam conhecidas como a *Reforma Capanema*, dentre as quais destacam-se a reforma do ensino secundário, a implantação do ensino industrial e a criação do projeto da “universidade padrão”. Inúmeros livros são queimados pelas autoridades civis e religiosas. O critério para sua apreensão podia ser “a linguagem franca, ou o erotismo no tema ou no tratamento tanto quanto a inaceitabilidade política” (HALLEWELL, 2005, p. 456). São incinerados romances de Jorge Amado e José Lins do Rego, livros didáticos – como *Educação Para a Democracia*, de Anísio Teixeira – e mesmo obras infantis de Monteiro Lobato<sup>101</sup>.

Com o engajamento do Ministério da Educação na estratégia de construção da nação a educação passa a relacionar-se fortemente com a propaganda governamental. Com isso, convergindo com a concepção de educação de Capanema, a SEMA traça suas diretrizes concebendo a música como o principal veículo de civismo (CHERNŪVSKY, 2003; MAZZEU, 2002). Segundo Mindinha (ALMEIDA, 1971), a grande preocupação de Villa-Lobos não seria formar músicos, mas formar público. Segundo Villa-Lobos (1970), seu programa de ensino da

---

<sup>101</sup> Conforme o jornal Estado da Bahia, de 17 de dezembro de 1937 (apud RAMOS, 2012), são incinerados, em Salvador, em 19 de novembro de 1937, em frente à Escola de Aprendizes de Marinheiros, pela comissão de buscas e apreensões de livros, nomeada pela Comissão Executora do Estado de Guerra, vários livros considerados como propagandistas do “credo vermelho” – ou seja, comunistas -, apreendidos nas Livrarias Editora Bahiana, Catilina e Souza. Foram incinerados de Jorge Amado, 808 exemplares de *Capitães de Areia*, 223 de *Mar Morto*, 89 de *Cacau*, 93 de *Suor*, 277 de *Jubiará* e 214 de *País do Carnaval*; de José Lins do Rego, 15 exemplares de *Doidinho*, 26 de *Pureza*, 13 de *Banguê*, 4 de *Moleque Ricardo* e 14 de *Menino de Engenho*; de Anísio Teixeira, 23 exemplares de *Educação Para a Democracia*; de Prado Ribeiro, 6 exemplares de *Ídolos Tombados*; e ainda 2 exemplares de *Ideias, Homens e Fatos*, 5 de *Dr. Geraldo* e 4 de *Nacional Socialismo Germano*.

música nas escolas do Distrito Federal obedece a três principais finalidades: disciplina, educação cívica e educação artística<sup>102</sup>.

Como ligado ao programa para a educação cívica, Villa-Lobos (1970) menciona o estudo dos hinos e canções nacionais – principal repertório das manifestações orfeônicas. O compositor escreve e arranja diversos temas em consonância com o patriotismo populista de Vargas, tais como *Canto da Nossa Terra* (1930), *Heranças da Nossa Raça* (1932), *Minha Terra Tem Palmeiras* (1935), *Pra frente, ó Brasil* (1931), *Hino à Independência do Brasil* (1932), *Desfile dos heróis do Brasil* (1936) além de várias marchas escolares. Barros (2010) ainda aponta como as peças *O Ferreiro* (1932), *Canção do Marceneiro* (1932), *Canção do Operário Brasileiro* (1939), *As Costureiras* (1933) estariam ligadas ao ambiente de propaganda do trabalhismo.

Ainda no que diz respeito ao estudo dos hinos, em 1935, Villa-Lobos envolve-se em uma grande polêmica a respeito do *Hino Nacional Brasileiro*. Alega que o *Hino* seria objeto de deturpação nas escolas devido a regionalismos e conhecimento imperfeito. Enquanto Superintendente de Educação Musical e Artística, baixa um edital proibindo que o hino seja cantado nas escolas até o estabelecimento de uma interpretação modelo. O compositor é acusado de subestimar a obra de Francisco Manuel ou mesmo de querer substituir o hino por alguma obra sua. Villa-Lobos sustenta, contudo, que sua intenção seria “restabelecer a pureza do Hino Nacional, obrigar a sua execução impecável” (MARIZ, 1949, p. 77). A polêmica rende uma ampla discussão nos jornais<sup>103</sup>.

A segunda diretriz do programa de ensino de Villa-Lobos, a educação artística, em sua concepção, consistia na “seleção, classificação e colocação das vozes; técnica orfeônica; conhecimentos de teoria aplicada; audições escolares parciais e em conjunto” (VILLA-LOBOS, 1970, p. 85). Também menciona no artigo que seria no sentido da educação artística que teria realizado, em 1930, a *tournee* em cidades de São Paulo, Minas e Paraná, para, em sua concepção, “semear o gosto pela música pura, pela verdadeira arte, aumentada de elevadas intenções cívicas e patrióticas” (VILLA-LOBOS, 1970, p. 82).

---

<sup>102</sup> As três linhas gerais para o ensino da música também são apontadas por Villa-Lobos em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, 16 jul. 1932, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

<sup>103</sup> *Diário de Notícias*, 16 jan. 1935; *Jornal do Brasil*, 13 de jan. 1935, 17 jan. 1935; *Diário da Noite*, 15 jan. 1935, 17 jan. 1935; 18 jan. 1935; *Diário da Manhã*, 27 jan. 1935, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

Em seu programa de ensino, a diretriz disciplina é definida pelo compositor como abrangendo a “atitude dos orfeonistas, exercícios de respiração; entoação de acordes com vogais e efeitos de timbres; manossolfa; saudação orfeônica; seleção de *Ouvintes*”, que consistiriam em alunos que não teriam disposição para a música mas que depois de exortações e estímulos quase sempre se tornariam afinados e receberiam o ensino da música com boa vontade (VILLA-LOBOS, 1970, p. 84). A importância dada pelo compositor à disciplina é enfatizada por Eurico Nogueira, musicólogo que atua como professor de canto orfeônico, ao entrevistar Mindinha (ALMEIDA, 1971). Segundo Nogueira, Villa-Lobos buscava incutir nos estudantes o sentimento de disciplina artística por meio da ordenação de sua postura, da ênfase no sentar-se corretamente e da emissão correta da voz.

Como observa Cherñavsky (2003), a obsessão pela disciplina do compositor alinha-se perfeitamente à ênfase na disciplina articulada pelo Estado Novo como aparelho repressivo para combater todos os possíveis focos de resistência ao regime. A força autoritária e disciplinadora do canto orfeônico é percebida, pelos músicos envolvidos no projeto e políticos como “veículo capaz de unir todos os brasileiros em torno de um único ideal de nação” (CONTIER, 1998, p. 23). Nesse sentido, Cherñavsky ainda chama a atenção para como a música é diversas vezes utilizada por regimes totalitários como mecanismo de caráter doutrinário, de forma a incutir medidas repressoras e mecanismos de dominação. Note-se que, segundo Contier (1998), o projeto de canto orfeônico de Villa-Lobos foi inspirado nas concentrações corais vistas por ele, nos anos 1920, em algumas cidades da Alemanha, prática que se ampliou com a ascensão do nazismo. Ainda chamo a atenção para o artigo transcrito acima, no qual Villa-Lobos (1930) propõe o engajamento da arte na revolução tal como o que acontecia no caso russo. Na época, a União Soviética também estava submetida a um regime totalitário. O pensamento de Villa-Lobos a respeito da disciplina é exposto de forma paradigmática no seguinte depoimento, no qual o compositor considera a música:

um dos motivos principais para a disciplina da multidão em favor de uma vontade coletiva e uníssona dos povos, para a conservação do princípio racial, de um patriotismo sadio e puro, para poder se irradiar no Universo da Humanidade [...] O Homem, no terreno prático da vida musical, deve somente experimentar a

sensação fisiológica de ouvir sem fixar ao pensamento, deixando todos os sentidos vibrarem na sua própria sensibilidade orgânica. Então, será com certeza, um crente, um disciplinado, um patriota, um humanitário (VILLA-LOBOS, 1969, p. 104).

Villa-Lobos considera que para ser um patriota o homem deve ouvir sem pensar, o que aponta diretamente para a produção disciplinar de corpos dóceis tratada por Foucault (1976). O autor define as sociedades modernas industriais como sociedades disciplinares, caracterizadas pelo exercício da vigilância - medical para a doença, militar para os desertores, fiscal para o comércio, escolar para os estudantes - como meio de controle das diversas dimensões da vida. Assim, enquanto mecanismo de controle, a disciplina reduz ao máximo o corpo enquanto força política, maximizando-o como força útil. A disciplina, o controle minucioso do corpo, aponta para a lógica da microfísica do poder, segundo a qual o poder define-se pelos pontos singulares pelos quais passa, sendo ao mesmo tempo local e difuso. Segundo essa lógica, o poder não é uma propriedade, mas uma estratégia. O Estado não consiste em aparelho exclusivo do poder, mas depende de uma série de engrenagens, tais como as instituições, os monumentos e a disciplina para se sustentar (DELEUZE, 2004; MACHADO, 1979). Assim, técnicas infinitesimais de poder se relacionam ao aparelho do Estado, o poder funcionando apenas em cadeia, “como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível, limites ou fronteiras” (MACHADO, 1979, p. XIV). Com isso, o canto orfeônico engaja-se enquanto uma das engrenagens capilares de articulação do poder, consistindo em um dos mecanismos necessários para a articulação das redes que constituem a sujeição ao Estado soberano.

Não apenas Villa-Lobos, mas também intelectuais como Mário de Andrade e o maestro e compositor Fabiano Lozano percebiam o canto orfeônico como instrumento para a promoção pelo Estado de uma série de reformas didático-pedagógicas que englobam a Escola Nacional de Música e o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, a introdução obrigatória de compositores brasileiros em todos os programas de concerto, a edição e gravação das obras desses compositores e a oficialização do ensino do Folclore nas escolas de música (CONTIER, 1998). É interessante perceber como o projeto de unificação da nação, articulado inicialmente pelos modernistas na

proposta de constituição de uma música nacional, assume nesse contexto um caráter ainda mais autoritário, mesmo compulsório, uma vez que o canto orfeônico é tornado obrigatório.

O Departamento de Imprensa e Propaganda - popularizado por sua sigla DIP, criado em 1939 e dirigido por Lourival Fontes - assume a missão, antes incorporada por intelectuais como Mário de Andrade, de definir o que será considerado nacional. O DIP exerce funções que incluem o cinema, o rádio, a imprensa e a literatura. Controla, coíbe e centraliza os meios de comunicação de massa, atuando no sentido de popularizar o regime para amplas camadas da população. Exerce o monopólio dos veículos de informação, garantindo a uniformidade das mensagens e eliminando a contrapropaganda por meio da censura, que neutraliza dissonâncias e institui a verdade oficial. Assim, o DIP normaliza, regulamenta e direciona a imprensa, o rádio, o cinema e o teatro, criando aparatos para constituir e disseminar seus valores e concepção do mundo (GOULART, 1990; VELLOSO, 1982). Apóia e divulga a música nacional e, sobretudo, a nacionalista de forma a transformá-la em instrumento de propaganda do governo, incluindo dentre suas atividades a gravação de discos “para registrar as vozes dos *grandes heróis vivos da Pátria*, ou dos cantos folclóricos regionais, as obras de compositores eruditos ou as manifestações cívico-musicais de propaganda do Regime” (CONTIER, 1998, p. 53).

A Era Vargas é frequentemente tratada como o terceiro período criativo de Villa-Lobos, no qual o compositor se torna símbolo da cultura brasileira (SALLES, 2009; TACUCHIAN, 2009; BARROS, 2010; BÉHAGUE, 1994). Além das suítes do *Descobrimento do Brasil*, são desse período os *Quartetos de Cordas n.º 7, 8 e 9*, a *6ª* e a *7ª Sinfonias*, o *1º Concerto para piano e orquestra* e a série *Modinhas e Canções*. Contudo, as *Bachianas Brasileiras* são consideradas as obras mais emblemáticas dessa fase, por vezes apontada como “neoclássica”, uma vez que o compositor volta-se para “estruturas e formações musicais mais conhecidas” (BARROS, 2010, p. 136).

Alguns estudiosos consideram que esse período é marcado por certo retrocesso na obra de Villa-Lobos, que abandonaria seus ideais vanguardistas buscando confeccionar obras de maior penetração popular, que confluíam com os interesses populistas de Vargas (TACUCHIAN, 2009; BARROS, 2010). Assim, não são mais identificados na obra do compositor os ideais de originalidade e inovação tão fundamentais a sua consagração. Segundo Tony (1987), o próprio Mário de Andrade dá, no segundo semestre de 1930, as primeiras indicações de estar desgostoso com a relação de Villa-Lobos

com os governantes, considerando que, além de se tornar um canalha, o compositor tem sua criação afetada, sua obra se tornando mais acadêmica e mais fácil, o que se deveria à vontade de agradar o público de um compositor vaidoso, arrogante e mentiroso.

Todavia, alguns autores justificam a atuação de Villa-Lobos, considerando que o compositor teria se engajado no projeto populista de Vargas devido a problemas financeiros, que provavelmente também o deixaram inseguro para prosseguir com suas inovações musicais (SALLES, 2009). Certamente que, como faz notar Gramsci (1968), os intelectuais nunca foram autônomos e independentes do grupo social dominante, as camadas intelectuais emergindo ligadas a processos históricos concretos, sua especialização estando estreitamente relacionada ao território econômico. Sobretudo durante o ministério de Capanema, acontecem mudanças significativas na relação entre os intelectuais e a classe dominante, uma vez que é incorporado ao Estado grande contingente de intelectuais, com perfis ideológicos diversos: “militantes em organizações de esquerda, quadros da cúpula integralista, porta-vozes da reação católica, figuras pertencentes à intelectualidade tradicional e os praticantes das novas especialidades” (MICELI, 1979, p. 162). Esses intelectuais negociam “a perspectiva de levar a cabo uma obra pessoal em troca da colaboração que oferecem ao trabalho de *construção intelectual*” (MICELI, 1979, p. 158). Alguns deles pautam sua colaboração por serviços burocráticos, aproveitando a segurança financeira de seus postos públicos para desenvolver paralelamente seu trabalho intelectual, não relacionado aos valores e ideais do regime. É o caso de José Lins do Rego, que inclusive teve livros queimados nos anos mais duros da ditadura, Cyro dos Anjos, Carlos Drummond de Andrade e Graciliano Ramos, esse último chegando a ser preso sem processo e torturado pelo regime.

Outros, entretanto, definem seu trabalho intelectual por sua colaboração com o Estado. Esses são, sobretudo, os chamados pensadores autoritários - filiados a modelos deterministas europeus do início do século XX, como os pensamentos de Ratzel e Gobineau - e educadores profissionais, que são convocados “em virtude da competência e do saber de que dispunham em suas respectivas áreas de atuação” (MICELI, 1979, p. 165). Esses intelectuais ocuparam postos de cúpula, nos quais “podiam fazer valer seus pontos de vista no encaminhamento de reformas em curso” (MICELI, 1979, p. 165). O trabalho de Villa-Lobos enquadra-se bem nesse segundo grupo de intelectuais, pois o compositor chega mesmo a confeccionar obras para celebrar o Presidente, como *Saudação a Getúlio Vargas* (1938) e

*Invocação em defesa da Pátria* (1943), escrita na ocasião do envolvimento do Brasil na Segunda Grande Guerra. Assim, conforme aponta Chernaŭvsky a relação estabelecida foi benéfica tanto para o Estado quanto para o compositor:

Se, por um lado, o sistema de ensino do canto orfeônico, culminando nas grandes manifestações corais, organizado e dirigido pelo maestro, encaixava-se perfeitamente dentro de uma proposta populista de governo, funcionando como um poderoso mecanismo propagandístico, permanentemente reafirmando – através da educação – os pilares ideológicos desse mesmo governo constituído – disciplina, civismo, trabalho, união, etc.- por outro lado, o patrocínio do Estado garantiria ao maestro a possibilidade da divulgação permanente de suas obras (relacionadas ou não com o projeto educativo), atraía a atenção da sociedade ao seu nome, mantendo-o sempre em evidência (condição muito importante para a sobrevivência de qualquer artista, principalmente se este quiser trazer a sua obra a conhecimento público), além de conceder-lhe a segurança econômica, imprescindível à manutenção da criação do ramo artístico (CHERNAVSKY, 2003, p. 16-17).

Villa-Lobos, contudo, quando acusado de colaborar com a ditadura defende-se:

Querem demolir uma obra que não podem. Não é contra mim, nem contra vocês, é contra a música, contra a arte. Porque eu não tenho interesse por regime nenhum! Eu não tenho interesse em sentido político e nem tenho ideais. Eu quero é disciplina e amor à arte. Eu quero ver o povo disciplinado. Eu tenho inveja do estrangeiro. A única coisa que me inveja no estrangeiro, única, é a educação que o estrangeiro tem, que nós não temos!<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup> Fala de Villa-Lobos no documentário *O Índio de Casaca*.

Percebo que em sua defesa o compositor acaba acusando-se. Ao mesmo tempo em que afirma não possuir ideais, trai-se dizendo querer disciplina e amor à arte. Villa-Lobos articula uma concepção de arte e de educação realizadas a partir da disciplina, que funciona, nesse contexto – e em muitos outros –, como aparelho repressivo para combater focos de resistência, como técnica infinitesimal de dominação. É curioso que um compositor inovador, que foge e questiona a formação acadêmica, que inicialmente é identificado com as vanguardas, que valoriza a música popular e que constitui sua biografia a partir de sua relação com ela e com o selvagem, assuma, nesse momento de sua vida, concepções de arte, música e educação tão autoritárias.

Conforme faz notar Béhague (1994), de qualquer forma, independentemente de estar agindo de acordo com seus próprios interesses, ou para a construção do Estado Novo, não resta dúvidas de que o programa de educação civil e musical de Villa-Lobos se torna um instrumento de ideologia nacionalista, consistindo no “caso típico de imposição de valores artísticos e culturais da classe dominante, em uma sociedade intensamente estratificada, como representante simbólico da identidade nacional” (BÉHAGUE, 1994, p. 22). Villa-Lobos não apenas compartilha, mas difunde e constitui de forma eficaz os ideais autoritários e disciplinares do regime de Vargas – um regime que prende sem processo, reprime, manda matar, tortura e persegue seus adversários políticos.

O Estado Novo dura oito anos. A partir de 1943, anuncia-se a redemocratização do país, processo conduzido pelo próprio Vargas, que restabelece o pluripartidarismo - inclusive legalizando o Partido Comunista -, concede liberdade aos presos políticos e convoca eleições para um novo presidente. Com o fim da Segunda Guerra Mundial e a derrota dos regimes totalitários, os governos autoritários na América Latina perdem sua base de sustentação. Além disso, durante a guerra, o Brasil alinha-se aos Estados Unidos e países democráticos, a oposição passando a explorar a contradição entre o apoio às democracias e a ditadura. Em 1945, por pressão das Forças Armadas - personificadas pelo General Góis Monteiro, do Ministério da Guerra - Vargas é forçado a renunciar. Realizam-se eleições e Dutra, apoiado por Vargas, torna-se presidente.

No cenário global, a entrada dos Estados Unidos na Segunda Grande Guerra Mundial - deflagrada em 1939 - leva à articulação de uma política pan-americana. O Brasil emerge como aliado importante, uma vez que seu litoral norte-nordeste assume posição defensiva estratégica, principalmente pelo fato de que o norte da África é

dominado pela Alemanha. Com a emergência da Guerra Fria, ao fim da Segunda Guerra, os Estados Unidos buscam assegurar sua influência na América Latina por meio da “política de boa vizinhança”. Com isso, é iniciada uma série de convênios culturais e convites a intelectuais e artistas brasileiros a participarem de intercâmbios. Está ligada a essa política a exportação de Carmem Miranda para o cinema americano e a invenção do personagem Zé Carioca (1943), por Walt Disney (BARROS, 2010; SILVA, 1988)<sup>105</sup>.

Com a “política de boa vizinhança”, novas portas se abrem para Villa-Lobos. Sua música é apresentada, em 1939, no Pavilhão do Brasil da Feira de Nova York. Em 1944, a convite do regente Werner Janssen, Villa-Lobos parte para sua primeira *tournee* pelos Estados Unidos. Em 22 de fevereiro de 1945, rege a Sinfônica de Boston num programa de obras suas (*Choros nº12*, *Rude Poema* e *Bachiana Brasileira nº7*). Em Nova York, rege a New York City Symphony Orchestra (*Uirapuru* e *Bachiana nº7*) e a Philharmonic Symphony Orchestra (*Choros nº8* e *9*)<sup>106</sup>. Em 1947, Villa-Lobos realiza sua segunda viagem aos Estados Unidos, para escrever, em colaboração com os libretistas Forest e Wright a ópera cômica *Magdalena* (MARIZ, 1949). Contudo, a apoliticidade percebida por Mariz e outros de seus estudiosos na trajetória do compositor também emerge acerca do caráter diplomático assumido pelas viagens de Villa-Lobos aos Estados Unidos. Mariz

---

<sup>105</sup> Conforme Castro (2005), Carmen Miranda vai para os Estados Unidos a convite de Lee Shubert, empresário da Broadway, que vê-la se apresentando no Cassino da Urca. Ela exige, contudo, ser acompanhada pelos rapazes do Bando da Lua, que conseguem suas passagens, por intermédio de Alzirinha Vargas – filha e secretária do Presidente –, com o DIP. Fica combinado que o conjunto se apresentaria no Pavilhão do Brasil da Feira Mundial de Nova York. A viagem de Carmen toma, nos jornais da época – a exemplo do que anos antes acontece com a dos Oito Batutas à Paris (MENEZES BASTOS, 2005b) - dimensões de uma embaixada. Carmen vai aos Estados Unidos para trabalhar no musical *Streets of Paris*, mas acaba também assumindo outros contratos, notadamente, para participar do filme *Serenata Tropical (Down Argentine Way)*. Castro considera, contudo, que esse seria um filme dirigido ao público norte-americano, tendo sido realizado antes da criação do *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (CIAA), em 1940, principal engatilhador dos intercâmbios com a América Latina. Com isso, apenas com o filme *Uma Noite no Rio*, de 1941, a atuação de Carmen Miranda nos Estados Unidos seria impulsionada pela política de boa vizinhança.

<sup>106</sup> Também no ano de 1945, Villa-Lobos funda a Academia Brasileira de Música (MARIZ, 1949), atualmente detentora de seus direitos autorais.

(1989) faz notar como, apesar de ter se beneficiado, o compositor assume uma postura crítica quanto à política de boa vizinhança. Retoma de Anna Stella Schic (1989) um depoimento interessante, no qual Villa-Lobos distancia-se da postura assumida nos anos 1920, quando explora a nacionalidade e o exotismo como forma de conquistar reconhecimento. Segundo Schic, Villa-Lobos dizia com frequência:

Só irei aos Estados Unidos [...] quando os Estados Unidos me quiserem receber como recebem um artista europeu. Por exemplo, confiando apenas no meu próprio mérito e não em considerações de ordem política. Não quero ter platéias encomendadas ou atraídas por considerações de ordem política, que só poderiam me diminuir. Se aparecer num cartaz o meu nome acompanhado da palavra “sul-americano” ou “brasileiro”, eu não aparecerei em público. Quando se anuncia Kreisler, Stravinsky ou Mischa Elman, não se escreve por baixo do nome deles a sua origem. Enquanto usarmos essa fórmula de “boa vizinhança” estaremos numa posição desfavorável e humilhante. Há de parecer que não somos nada por nós mesmos e que estamos apelando para a boa vontade de nossos vizinhos ricos. Sou muito brasileiro, mas por isso mesmo acho que não devo me embulhar na bandeira nacional para triunfar como artista (SCHIC, 1989, p. 171-172).

Barros (2010) considera que o quarto período composicional de Villa-Lobos abarca as décadas de 1940 e 1950, correspondendo aos últimos anos de sua vida, nos quais retoma suas audácias composicionais, mas também gêneros tradicionais da música erudita como as sinfonias, concertos, quartetos e óperas. Contudo, Salles (2009) identifica um quarto período na obra de Villa-Lobos apenas a partir de 1948, considerando que esse período é marcado pelos problemas de saúde do compositor e pelas despesas com tratamentos, Villa-Lobos sendo obrigado a atender a encomendas. Salles identifica como obras dessa fase a *Sinfonia nº 6* e os *Concertos* para violão e para harpa.

Segundo Mindinha, a partir de 1945 e até o fim de sua vida, Villa-Lobos divide seu tempo entre o Brasil e o exterior, permanecendo a maior parte do tempo longe da terra natal (ALMEIDA, 1966, p. 161). Em 9 de julho de 1948, o compositor dá entrada no Memorial Hospital,

em Nova York, com câncer na bexiga e estado de saúde muito grave. Passa por uma operação bem sucedida e, a partir de 1949, além de diversas *tournées*, faz também gravações nos Estados Unidos e Europa (MARIZ, 1989).

Em 1950, Vargas é novamente eleito presidente, agora pelo voto popular. Todavia, suicida-se em 24 de agosto de 1954, no Palácio do Catete, quando pressionado a renunciar pela oposição e pelas forças armadas. Deixa uma Carta-testamento na qual exprime que seu governo chegaria a um impasse levado por grupos internacionais aliados a inimigos internos. Segundo Mindinha (ALMEIDA, 1971), Villa-Lobos considerava que Getúlio Vargas não conhecia nada de música, mas gostava muito dele, considerando-o uma pessoa interessante e muito inteligente. Durante suas viagens, o compositor sempre mandava cartões postais para Vargas e, em seu retorno, pedia uma audiência com ele. Em 1954, em seu retorno ao Brasil, Villa-Lobos, como de costume, pediu sua audiência com o Presidente. Contudo, segundo Mindinha, voltou muito sério do encontro, prevendo que algo de muito grave aconteceria. No dia seguinte, Getúlio Vargas se suicida. Dá a Villa-Lobos – que fica muito abalado com a morte do Presidente - sua última audiência.

Villa-Lobos falece a 17 de novembro de 1959, em seu apartamento no Rio de Janeiro, aos 72 anos, tendo a leucemia como *causa mortis*.

Figura 20 – Villa-Lobos fumando e escrevendo na década de 1930.



Fonte: Museu Villa-Lobos

Figura 21 – Villa-Lobos experimentando com uma cuíca, na década de 1940.

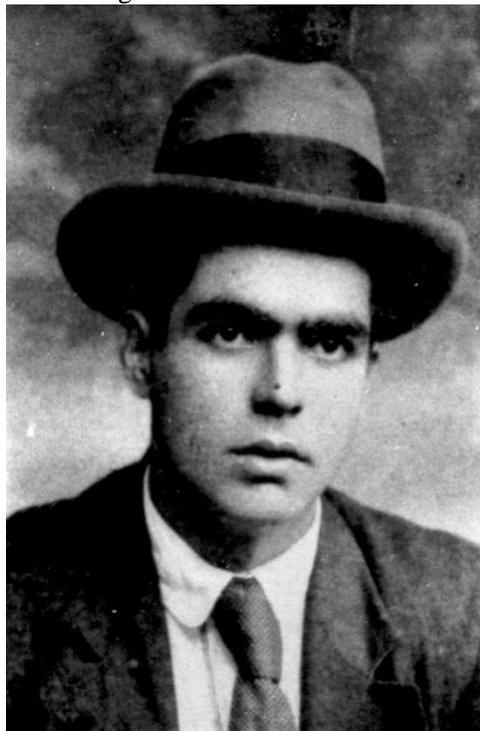


Fonte: Museu Villa-Lobos.

## 1.2. Conhecendo Humberto Mauro

*O cinema que faço é cinema das coisas do meu universo. É o cinema rural que me apaixona. Não posso ir muito longe. Tiro a poesia de minha paisagem cotidiana. Vejo as coisas que as pessoas comuns não vêem (Humberto Mauro, 1977).*

Figura 22 – Jovem Mauro.



Fonte: CTAv.

Apesar de já em artigos da época de *Descobrimeto do Brasil* Mauro ser apontado como um dos maiores valores e pioneiros do cinema nacional<sup>107</sup>, percebo que sua consagração relaciona-se fortemente aos ideais de constituição da memória, da história e da preservação do cinema brasileiro, que emergem a partir da década de

---

<sup>107</sup> Conforme Cine Jornal, 27 fev.1937, p. 7, encontrada no álbum *Descobrimeto do Brasil* dos arquivos pessoais de Carlos Roberto de Souza.

1940. A “descoberta” de Humberto Mauro parece fazer parte de um processo mais amplo, que também engloba a criação do primeiro e do segundo Clube de Cinema de São Paulo, respectivamente em 1940 e em 1946, a organização, em 1948, do acervo da Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo e o desenvolvimento de um pensamento sobre preservação por intelectuais como Salles Gomes, Jurandyr Noronha, Caio Scheiby, Benedito J. Duarte e Lucilla Ribeiro Bernardet, que culmina com a criação da Cinemateca Brasileira (SOUZA, 2009)

<sup>108</sup>

Caio Scheiby é apontado por Benedito J. Duarte (1978) como o primeiro “descobridor” de Mauro. Em 1949, quando funcionário do Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado nesse mesmo ano, inicia “uma prospecção de filmes brasileiros antigos, com o fito de conservá-los de iminente destruição” (DUARTE, 1978, p. 50). Essa busca por filmes resulta, em 1952, na *1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro* (SOUZA, 2009; CORREA JR, 2010), realizada em São Paulo, na qual são exibidos de Mauro os filmes *Ganga Bruta*, *Lábios Sem Beijos*, *Argila*, *O Canto da Saudade* e *Descobrimento do Brasil*

---

<sup>108</sup> Em 1984, a Cinemateca Brasileira é incorporada ao Governo Federal como um órgão do então Ministério de Educação e Cultura (MEC), estando, hoje, ligada à Secretaria do Audiovisual (Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=1>>. Acesso em: 23 de abril de 2013). Como veremos à frente, Paulo Emílio Salles Gomes (1916-1977), Bacharel em Filosofia pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo e Doutor pela Escola de Comunicações e Artes da USP, foi o principal biógrafo de Mauro e um dos fundadores da Cinemateca Brasileira. Juntamente com Alex Vianny, também foi o principal sistematizador da história do cinema brasileiro. Jurandyr Noronha (1916) é cinegrafista, montador, redator, roteirista e diretor de filmes (Disponível em: <[http://www.mis.rj.gov.br/acervo\\_jn.asp](http://www.mis.rj.gov.br/acervo_jn.asp)>. Acesso em 23 abr. 2013). Enrique Scheiby, que por razões desconhecidas preferia ser chamado de Caio Scheiby, nasceu em Buenos Aires e desde muito jovem envolveu-se nas pesquisas, coletas e restaurações de filmes que resultam na fundação da Cinemateca Brasileira (SOUZA, 2009). Benedito Junqueira Duarte (1910 - 1995) foi fotógrafo, tendo chefiado, entre 1935 e 1965, a Seção de Iconografia do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/Enc\\_Artistas](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas)>. Acesso em: 23 de abr. 2013). Lucilla Ribeiro Bernardet (1935) é graduada em letras pela USP e especializada em literatura francesa, estudou cinema em Paris, voltando ao Brasil em 1962. Trabalha na Cinemateca Brasileira desde 1963, onde desempenhou funções variadas. Em 1964, casou-se com o teórico do cinema, crítico cinematográfico e cineasta belga, radicado no Brasil, Jean-Claude Bernardet (SOUZA, 2009).

(CORREA JR., 2010). Ao fim da sessão de *Ganga Bruta*, Mauro aparece em um pequeno palco, emocionado com a consagração de seu filme, que em seu lançamento, em 1933, foi objeto de crítica e incompreensão, sendo retirado de cartaz logo após sua estréia (DUARTE, 1978). A realização da 2ª *Retrospectiva do Cinema Brasileiro*, em 1954, também em São Paulo, durante o *Festival Internacional de Cinema do Brasil* (DUARTE, 1978), também assume importância para a consagração do cineasta. São nela exibidos, além de *Ganga Bruta*, *Sangue Mineiro* e *Brasa Dormida*.

Os ideais de configuração de uma memória do cinema brasileiro também impulsionam uma série de pesquisas e sistematizações históricas que culminam na publicação dos livros de Alex Viany<sup>109</sup>, *Introdução ao Cinema Brasileiro*, em 1959, e de Paulo Emílio Salles Gomes em parceria com Adhemar Gonzaga, que se responsabiliza, não pelo texto, mas apenas pela parte iconográfica e legenda das fotografias<sup>110</sup>, *70 Anos de Cinema Brasileiro*, em 1966<sup>111</sup>. Esses dois trabalhos são tratados como a historiografia clássica do cinema brasileiro (BERNARDET, 2008). Deter-me-ei brevemente à periodização elaborada em *70 anos de cinema brasileiro* – que percebo como a mais paradigmática – pois noto que a relação de Mauro com os autores da historiografia clássica é extremamente significativa, sendo que a elaboração de sua biografia é tanto constituída quanto constituinte dela. O próprio Mauro afirma, em carta a Leandro Tocantins, datada de 26 de maio de 1977<sup>112</sup>, que Alex Viany conhecia sua “vida de cinema” melhor do que ele mesmo e que o livro de Paulo Emílio Salles Gomes,

---

<sup>109</sup> Almiro Viviani Fialho (1918) adota o pseudônimo de Alex Viany quando inicia sua carreira de jornalista cinematográfico, em 1934. Em 1952, dirige seu primeiro filme, *Agulha no Palheiro*, seguido, em 1953, de *Rua Sem Sol*. Na década de 1960, se alinha aos ideais do Cinema Novo, realizando, em 1962, *Sol Sobre a Lama*. Entre seus filmes ainda estão o curta-metragem documentário *Humberto Mauro: Eu Coração Dou Bom* e o longa-metragem *A Noiva da Cidade*, com ideia original de Mauro, ambos de 1978. Como historiador, dentre seus trabalhos, destacam-se, além da importante *Introdução ao Cinema Brasileiro* (1959), *O Velho e o Novo* (1965), *Quem é Quem no Cinema Novo Brasileiro* (1970) e *Dois Pioneiros: Afonso Segreto e Vito di Maio* (1976) (Disponível em: <<http://www.alexviany.com.br>>. Acesso em: 23 abr. 2013).

<sup>110</sup> Segundo informação do editor, não especificado, de *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de Salles Gomes (1980).

<sup>111</sup> A partir de 1963, a criação de cursos universitários de cinema é também um fator central à legitimação do cinema como campo de estudo (SOUZA, 2004).

<sup>112</sup> Encontrada na pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

*Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte* seria “um estudo muito perfeito” sobre sua vida.

Salles Gomes (1966) divide a história do cinema brasileiro em cinco períodos. O primeiro, de 1896 a 1912, seria marcado pela chegada no Brasil do *Omnio-grapho*, em 1896, e de outros aparelhos de projeção, em 1897, como o *Animatographo*, o *Cineographo*, o *Vidamotographo*, o *Biographo*, o *Vitascópio* e o *Cinematographo*. Considera que o cinema brasileiro nasceria no dia 19 de junho de 1989, quando Afonso Segreto, irmão de Paschoal Segreto, proprietário do *Salão de Novidades*, também conhecido como *Salão Paris*, no Rio, primeira sala fixa de projeções do Brasil, a bordo do paquete francês *Brésil*, tiraria vistas da Baía de Guanabara. Esse período, que depois viria a ser designado por Vicente de Paula Araújo (1976) como bela época do cinema brasileiro, seria fértil à importação, exibição e produção de filmes no Brasil. São produzidos filmes baseados em histórias de crimes, melodramas, dramas históricos, patrióticos, religiosos, carnavalesco, comédias baseadas em atualidades políticas e outras comédias. Também são incluídos nesse período os filmes cantantes produzidos por Cristóvão Guilherme Auler, Francisco Serrador, entre outros, assim como os filmes-revistas de atualidade política, dos quais tratarei no quarto capítulo, quando abordarei especificamente os primórdios do cinema sonoro no Brasil<sup>113</sup>.

A segunda época iria de 1913 a 1922, emergindo com o reinício da produção, após um período de desinteresse iniciado em 1911. Surgiriam novos diretores italianos, como Michele Milani, Franco Magliani, Cesare Dandini, Arturo Carrari, Guelfo Andalo, os irmãos Lambertini, Eduardo Vitorino, Vittorio Cappelaro, Paulo Aliano, Gilberto Rossi, Paulo Benedetti e William Jansen, e brasileiros, como Simões Coelho, Fausto Muniz (que como tratarei à frente, também se envolve nas gravações de *Descobrimento*), Salvador de Aragão, Antônio Campos e João Stamato, dentre os quais são apontados como de maior relevo Luiz de Barros, no Rio, e José Medina, em São Paulo. Nesse

---

<sup>113</sup> Entre os filmes baseados em histórias de crimes, Salles Gomes (1966) menciona *Os Estranguladores*, *Noiva de Sangue*, *Um Drama na Tijuca* e *A Mala Sinistra*; entre os melodramas, *A Cabana do Pai Tomás*, *O Remorso Vivo* e *João José*; entre os dramas históricos, *Dona Inês de Castro*, *A Restauração de Portugal em 1640* e *A República Portuguesa*; entre os patrióticos, *A Vida do Barão do Rio Branco*; entre os religiosos, *Os Milagres de Santo Antônio*; entre os carnavalescos, *Pela Vitória dos Clubes* e *O Cordão*; entre as comédias, *Zé Bolas e o Famoso Telegrama n°9* e *Pega na Chaleira*, *Os Capadócios da Cidade Nova*, *Passaperna e Companhia* e *O Nono Mandamento*.

período, continuaria a produção de filmes históricos patrióticos e criminais, sendo que também são importantes os filmes inspirados na literatura<sup>114</sup>.

A terceira época iria de 1923 a 1933. Seria marcada por uma campanha, protagonizada por Adhemar Gonzaga, na revista *Paratodos*, e por Pedro Lima, na revista *Selecta*, a favor do cinema brasileiro de ficção, que mais tarde é levada adiante pela revista *Cinearte*, por meio da qual, tanto Gonzaga quanto Lima tentam conjugar a ação de grupos a desenvolver cinema dispersos pelo país<sup>115</sup>. Uma das principais características dessa época - na qual se fariam cerca de 120 filmes, o dobro da produção da década anterior - consistiria na emergência de focos de criação em outras localidades que não Rio e São Paulo. Seriam os ciclos regionais, marcados pela iniciativa de pequenos artesãos e jovens técnicos. Em 1923, haveria filmagens em Campinas, Recife e Rio Grande do Sul. Em Minas Gerais, Higino Bonfiogli realizaria filmagens em Belo Horizonte e Francisco Almeida Fleming, em Pouso Alegre.

Contudo, não por acaso, a cidade mineira que mais se destaca na fase do cinema brasileiro constituída como ciclos regionais, é Cataguases, a sede dos primeiros filmes de Mauro. É interessante notar, todavia, que mais de uma década antes da publicação da historiografia de Salles Gomes, em 1966, - e também alguns anos antes da publicação da historiografia de Alex Vianny, em 1959 - a concepção de um *Ciclo de Cataguases* já consta, em 1952, na autobiografia de Mauro escrita para a *1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro* e, em 1954, no texto de Duarte escrito para o catálogo da *2ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro*, que, segundo seu autor, seria baseado em carta de Mauro, duas das primeiras

---

<sup>114</sup> Entre os filmes inspirados na literatura, Salles Gomes (1966) menciona *Inocência*, *A Retirada de Laguna*, *O Caçador de Esmeraldas*, *A Moreninha*, *O Guarany*, *Iracema*, *Ubirajara* e *A Viuvinha*. A respeito dos dois primeiros períodos do cinema brasileiro, conforme a divisão de Salles Gomes, Souza (2004) faz notar a destruição e perda da maioria dos registros fílmicos produzidos no Brasil.

<sup>115</sup> Como tratarei à frente, Adhemar Gonzaga (1901-1978), além de um grande estimulador de cineastas, inclusive de Mauro, é também crítico de cinema, cineasta e fundador da produtora Cinédia (RAMOS, 2004). Pedro Lima (1902-1987) além de crítico de cinema, também é diretor. Em 1930, passa a trabalhar no Gabinete de Cinema do Serviço de Informação Agrícola, do Ministério da Agricultura, lá realizando 27 documentários, dos quais o mais importante é *Nordeste* (AUTRAN, 2004).

sistematizações biográficas do cineasta que encontrei<sup>116</sup>. Assim, parece ser o próprio Mauro o inventor da ideia de *Ciclo de Cataguases* e pode ter sido essa invenção que inspira a organização da história do cinema brasileiro a partir de ciclos regionais. Note-se, com isso, que fica clara a relação dinâmica que busco apontar entre a constituição da biografia de Mauro, tendo em vista também a própria agência do cineasta nesse sentido, e a periodização da historiografia clássica do cinema brasileiro. Apesar de consolidada por Salles Gomes (1966), essa periodização parece emergir de um trabalho coletivo de intelectuais e cineastas envolvidos na constituição da memória do cinema brasileiro.

Voltando a Salles Gomes (1966), o quarto período de constituição do cinema brasileiro iria de 1933 a 1949, sendo marcado por uma produção quase exclusivamente carioca. Note-se que, se o início da fase dos ciclos regionais coincide com a data em que Mauro faz seu primeiro filme - *Valadião, o Cratera* (1923) - seu fim é próximo à ida de Mauro, que segundo Salles Gomes permaneceria como “a figura de maior relevo” artístico do quarto período (SALLES GOMES, 1966, p. 87), para o Rio, em 1930, coincidindo com o ano de lançamento de *Ganga Bruta*, um dos filmes mais celebrados de Mauro. A Cinédia, de Adhemar Gonzaga, empresa para a qual Mauro trabalha em seus primeiros anos no Rio - fundada no período anterior, considerada como um prolongamento da revista Cinearte e da campanha pelo cinema nacional - é apontada por Salles Gomes como a maior produtora da década de 1930 e a Atlântida, criada por Moacir Fenelon, Alinor Azevedo e José Carlos Burle, da de 1940.

Finalmente, a quinta e última fase sistematizada por Salles Gomes (1966) vai de 1950 a 1960. É marcada pela emergência das companhias, caracterizadas por sua perspectiva industrial, Vera Cruz, Maristela e Multifilmes, em São Paulo. Em contrapartida, é também o período da emergência do cinema novo no Rio.

Na década de 1990, os trabalhos que constituem a historiografia clássica do cinema brasileiro são revistos e problematizados por Bernardet (2008), que critica, sobretudo, sua abordagem global e panorâmica, a periodização a partir das ideias de colapso, queda e degradação, a consideração apenas da produção e omissão dos processos de exibição e veiculação dos filmes e a concepção de um nascimento do cinema brasileiro. Segundo Bernardet, tanto a consideração da produção

---

<sup>116</sup> Sua autobiografia é transcrita em: Mauro, 1978a. O texto da 2ª *Mostra* é transcrito em: Duarte, 1978.

<sup>116</sup> Utilizo a terceira edição da obra de Viany, de 1993.

em detrimento da exibição, quanto a ideia de que o cinema brasileiro teria um nascimento, sendo assim abordado a partir da metáfora do desenvolvimento humano, apontam para a necessidade de elaboração de uma cronologia linear e de afirmação de uma identidade nacional, essa última sendo típica das elites de sociedades historicamente marcadas pelo colonialismo, nas quais se busca definir raízes e, com isso, constituir uma concepção de autêntico.

Assim, Bernardet considera que o recorte metodológico que fundamenta as historiografias clássicas é constituído a partir de uma ideologia nacionalista corporativista, que busca valorizar as “coisas nossas” como resistência a um mercado dominado pelo filme importado. O autor atenta para que tanto a tentativa de periodização quanto a própria noção de cinema brasileiro é englobante e marcada por essa ideologia, que faz com que uma produção vasta e heterogênea seja tratada de forma panorâmica, sem a consideração das especificidades dos gêneros cinematográficos, das localidades e das trajetórias dos cineastas. Ainda observa que a própria noção de produção cinematográfica não é um dado da realidade, mas uma operação metodológica, um objeto construído, um recorte com conseqüências determinadas. Nesse sentido, se por um lado o recorte “cinema brasileiro” cria visibilidade para a produção nacional, por outro, constrói um gueto para essa produção, constituída por filmes que dialogam com propostas estéticas que ultrapassam as fronteiras do nacional.

Todavia, deve-se ter em vista que não apenas a periodização, mas todo o trabalho de confecção de discursos e narrativas históricas resulta de visões de mundo e lugares de produção específicos, sendo a escrita histórica, antes de tudo, um exercício de poder e de constituição da realidade, o que vem sendo apontado por diversos historiadores como Certeau (1975) e LeGoff (1996), além de por Foucault (2001). O mesmo deve ser dito para a confecção de biografias. Não é qualquer personagem, qualquer compositor ou qualquer cineasta, que tem legitimidade para ter sua biografia constituída como parte da história, havendo uma série de escolhas estratégicas para isso. No que diz respeito à busca pela identidade nacional que marca a historiografia clássica do cinema brasileiro, note-se sua relação com a remodelação operada ao conceito de cultura durante as décadas de 1950 e 1960. Conforme Ortiz (1985), o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) ocupa um papel central nessa reconceitualização, introduzindo conceitos como os de colonialismo, autenticidade e cultura alienada. Com isso, o ISEB propõe um programa de desenvolvimento para a nação brasileira fundamentado na busca pela autenticidade e por uma

consciência crítica independente, que, em 1962, é radicalizada pelo Centro Popular de Cultura (CPC)<sup>117</sup>.

Em 1974, Salles Gomes publica *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, livro originado de sua tese de doutorado<sup>118</sup> e a primeira biografia extensa e detalhada de Mauro. Essa biografia, contudo, trata apenas da vida de Mauro até a década de 1930. Ademais, ela não é a primeira biografia de Humberto Mauro a ser publicada. Além das duas sistematizações biográficas já mencionadas acima – a escrita pelo próprio Mauro para o catálogo da *1ª Mostra Retrospectiva* e a por Duarte para o catálogo da *2ª Mostra Retrospectiva de Cinema Brasileiro* – também por ocasião da *1ª Mostra Retrospectiva* é publicada uma sistematização biográfica resultante de uma entrevista realizada pelo jornalista Fernando Segismundo (1952)<sup>119</sup>. Seguem a essas biografias o capítulo dedicado a Mauro por Vianny, em sua *Introdução ao Cinema Brasileiro*, de 1959; o artigo de Pedro Lima (1961); o verbete de Georges Sadoul (1990), publicado em 1965<sup>120</sup>; as páginas dedicadas à Mauro pelo próprio Salles Gomes em sua historiografia panorâmica (1966); o artigo e a filmografia de Paulo Perdígão (1967); e, finalmente, o artigo de Míriam Alencar (1969)<sup>121</sup>.

---

<sup>117</sup> Segundo Ortiz (1985), o conceito de cultura alienada é elaborado a partir do pesamento de Hegel. Ainda segundo o autor, a questão do colonialismo consiste em uma apropriação do conceito de situação colonial de Georges Balandier lançado em 1951, com o livro *La Situation Coloniale: Approche Théorique*, e também das idéias de Sartre publicadas, em 1956, no livro *Le Colonialisme est un Système*. Em sua radicalização do programa do ISEB, o CPC substitui a fundamentação no pensamento de Hegel pelo pensamento de Marx e Lukács.

<sup>118</sup> Orientada por Gilda Mello e Souza e apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

<sup>119</sup> Ainda em Diário de São Paulo, 14 nov.1954, Cinemateca Brasileira, P. 571, é publicado artigo com dados biográficos de Mauro, por ocasião do prêmio Saci recebido pelo filme *O Canto da Saudade*.

<sup>120</sup> Segundo Oliveira (1982), Sadoul conhece Mauro em sua passagem pelo Brasil, em 1960. Após assistir a filmes de Mauro, em São Paulo, na Bienal, afirma à imprensa ter se surpreendido e inclui o cineasta entre os 100 melhores do mundo. Em seu verbete, considera Mauro um grande cineasta, “possuidor de um senso de imagem e de cenários, uma concepção muito original do espaço fílmico, uma atenção apaixonada aos homens e às paisagens de sua pátria”, que ultrapassam “a mediocridade convencional de alguns de seus dramas mundanos” (SADOUL, 1990, p. 206).

<sup>121</sup> Em O Dia, 16 nov. 1969, também é publicada uma breve biografia de Mauro, contudo, praticamente nada é acrescentado com relação ao artigo de Alencar

Na biografia de Salles Gomes (1974) há muito mais detalhes - principalmente no que diz respeito aos atores, enredo e confecção dos filmes, à análise dos roteiros, planos e estratégias narrativas dos filmes de Cataguases, à descrição da Zona da Mata de Minas Gerais e da cidade de Cataguases, assim como à análise da revista *Cinearte* -, mas os episódios mencionados, ou seja, aqueles considerados como significativos, coincidem na maior parte com aqueles já descritos pelas biografias anteriores, sobretudo as de Perdigão (1967) e Alencar (1969). Por outro lado, essas biografias incluem os anos após a fase constituída como *Ciclo de Cataguases*.

Após o livro de Salles Gomes (1974), parecem-me as sistematizações biográficas de Mauro de maior relevância a de Carlos Roberto de Souza (1974); o livro *Humberto Mauro Sua Vida/ Sua Arte/ Sua Trajetória no Cinema*, de 1978, que consiste em uma coletânea de textos organizada por Alex Viany em três partes - a primeira com textos e críticas sobre Mauro, a segunda com escritos e entrevistas de Mauro e a terceira com uma série de conversas de Mauro com Alex Viany sobre o enredo de *A Noiva da Cidade*; o livro de André Felipe Mauro (1997), sobrinho neto de Mauro, lançado por ocasião das comemorações do centenário de nascimento do cineasta<sup>122</sup>; o livro de André Andries (2001); o livro de Schvarzman (2004), uma revisão biográfica com foco no que a autora concebe como narrativas sobre a identidade nacional e nas ambigüidades em torno da relação com a modernidade ligadas à obra do cineasta, principalmente a partir da década de 1930; o

---

(1969). O mesmo pode ser dito do artigo publicado no Estado de Minas, 19 set. 1970, ambos na pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

<sup>122</sup> Também fazem parte das comemorações pelo centenário de nascimento de Mauro a homenagem ao cineasta na 25<sup>a</sup> Edição do Festival de Cinema de Gramado, a retrospectiva no Cine Edgar, em Cataguases, realizada pela Riofilme e pela Funarte, a apresentação semanal de filmes de Mauro no canal Multishow, a exibição de filmes de Mauro pela Cinemateca do MAM, a exposição com fotos, cartazes e vídeos que roda pelo Brasil e pelos países do Mercosul e o lançamento de um carimbo comemorativo do centenário de Mauro pelos Correios, em Cataguases (O Estado de São Paulo, 22 abr. 1997; Jornal Panorama, 4 maio 1997; Jornal do Commercio, 18 abr. 1997, pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte). Em Cataguases é inaugurado o Centro Cultural Humberto Mauro, que em 2007 é transformado em Memorial Humberto Mauro (WERNECK, 2009). Também são restaurados pela Funarte uma série de filmes de Mauro, entre eles *Descobrimeto do Brasil*, conforme tratarei no próximo capítulo. Também parece estar ligado a essas comemorações a realização, no mesmo ano, do documentário *A Luz de Minas*.

compêndio organizado por Werneck (2009), que além da apresentação de dados biográficos e de textos de Mauro, conta com ensaios relacionados à cidade de Cataguases, depoimentos e comentários sobre textos publicados e textos sobre outras pessoas relacionadas à carreira do cineasta. Ainda no sentido da importância do papel assumido pelo próprio Mauro na construção de sua biografia, há duas entrevistas registradas para a série *Depoimentos Para a Posteridade*, do MIS, realizadas em 1966, quando Mauro é entrevistado por Alex Viany, Ricardo Cravo Albin, Walter Silveira, Geraldo Santos Pereira e Ely Azeredo, e em 1979<sup>123</sup>.

Note-se também que, além da confecção de textos biográficos, o *Festival Humberto Mauro*<sup>124</sup>, realizado em Cataguases, entre 23 e 25 de setembro de 1961, também foi central à consagração do cineasta, sobretudo como pai do Cinema Novo (BAZI, 1983)<sup>125</sup>. Conforme Resende (1978) vão a Cataguases os cineastas Glauber Rocha, Paulo César Saraceni e Walter Lima Júnior e os críticos Ely Azeredo, Sérgio Augusto, Alex Viany, entre outros<sup>126</sup>.

Após o *Festival*, Glauber Rocha publica o artigo *Humberto Mauro e a situação histórica* (1961), que será retomado em *Revisão*

<sup>123</sup> Infelizmente, não pude ouvir o depoimento registrado por Mauro em 1979, pois no período de minha pesquisa ele estava indisponíveis nas duas sedes do MIS no Rio (na Lapa e na Praça XV de Novembro).

<sup>124</sup> Conforme Resende (1978), o *Festival Humberto Mauro* é organizado por iniciativa dos jornalistas Alzir Arruda e Mauro Sérgio e o patrocínio da Associação Brasileira de Cronistas Cinematográficos.

<sup>125</sup> O Cinema Novo, integrado por Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues e David Neves, constituiu-se de uma proposta de composição formal e temática de cujo ideário envolveria “um estilo moderno de cinema de autor, a câmera na mão, o despojamento, a luz ‘brasileira’ sem maquiagem no confronto com o real, o baixo orçamento compatível com os recursos e o compromisso de transformação social” (XAVIER, 2003, p. 8).

<sup>126</sup> Encontrei na pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte um discurso de Mauro por ocasião do *Festival Humberto Mauro* também com uma sistematização biográfica. O documento é datado de 1960, mas imagino que diga respeito ao *Festival* realizado em 1961. Conforme Bazi (1983), após o *Festival*, Mauro recebe três principais homenagens de seus emergentes discípulos: é ator em *Memórias de Helena*, de David Neves, com argumento de Salles Gomes; e são realizados dois de seus projetos de filme: *A Noiva da Cidade*, por Viany, e *Inocência*, baseado no livro do Visconde de Taunay, por Walter Lima Júnior. Também é inaugurada em Cataguases uma rua com o nome do cineasta (MAURO, A., 1997).

*Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), publicado em 1963. A partir de então, se investe na invenção de uma tradição à qual o cinema novo possa se remeter, traçando uma cronologia começada nos anos 1930 (XAVIER, 2003), que tem Mauro como precursor e *Ganga Bruta* como filme paradigmático. Rocha identifica em Mauro um experimentalista de vanguarda, um poeta da imagem, considerando que a ideia, de alguns críticos de cinema, de que seria primitivo levaria à desconsideração da grandeza do cineasta, a seu esquecimento e a sua má compreensão. Para Rocha, ignorar Mauro justificaria o temor do brasileiro colonial em aceitar que “descobriu ouro no próprio quintal” (ROCHA, 1961, p. 1). Essa atitude faria com que apenas uma crítica cinematográfica emergente, que teria entre seus expoentes Alex Viany e Ely Azeredo, “descobrisse” Mauro. Como temos visto, essa “descoberta” já ocorre, entretanto, desde a prospecção de filmes brasileiros antigos realizada por Caio Scheiby, em 1949, ou seja, doze anos antes dos escritos de Rocha.

Em consonância com a “descoberta” de Humberto Mauro por Glauber Rocha, e também percebendo Mauro como credor do que o “novo cinema brasileiro” teria de “mais autêntico”, em 1964, David Neves realiza o documentário *Mauro, Humberto*. Além das “cenas da rotina diária” de Mauro - que aparece sozinho, em sua casa, buscando surpreender os passarinhos no jardim com sua câmera, lendo, tocando flauta, assistindo televisão e em seu escritório no INCE - há também trechos de seus filmes e depoimentos de Alex Viany e Glauber Rocha, que mais uma vez aponta Mauro como “o fundador do estilo cinematográfico brasileiro” e “o grande precursor do Cinema Novo”, tendo uma importância cultural “à altura de um Villa-Lobos, de um Guimarães Rosa ou de um Portinari”. Ainda nessa fita, destaca-se a exegese de Mauro para a frase “cinema é cachoeira”, que se torna célebre. Segundo o cineasta, a frase foi dita na ocasião em que vai a São Paulo para receber o prêmio Saci por seu filme *O Canto da Saudade*, consistindo de uma definição para uns amigos de um clube de cinema de Santos, elaborada na pressa para pegar o trem de volta<sup>127</sup>. Em 1977, David Neves, dessa vez em parceria com Alex Viany, produz mais um documentário por ocasião do aniversário de 80 anos de Mauro. O filme divide-se em duas partes: a primeira constituída por cenas da festa de

---

<sup>127</sup> A definição “cinema é cachoeira” é retomada em diversos artigos sobre o cineasta. Por exemplo, em *Jornal do Brasil*, 27 set. 1977, pasta Funarte, em Lança (1988) e em Bazi (1983, pasta Funarte): “Não sou literato. Sou poeta do cinema. E o cinema nada mais é do que cachoeira. Deve ter dinamismo, beleza, continuidade eterna”.

aniversário, com toda a família do cineasta, que a apresenta, agradecendo seu apoio e conta anedotas; na segunda, Mauro conversa com Viany sobre o filme *A Noiva da Cidade*, um projeto seu realizado por Viany.

### 1.2.1 *Nascimento, juventude, Ciclo de Cataguases e primeiros anos no Rio.*

Conforme as principais narrativas biográficas, incluindo seus próprios relatos, Humberto Mauro nasceu na cidade mineira de Volta Grande, em 30 de abril de 1897, filho de pai italiano e mãe mineira (SALLES GOMES, 1974)<sup>128</sup>. Tem uma infância pobre, mudando-se para Cataguases por volta de 1909 ou 1910, quando seu pai consegue emprego na construção da Estrada de Ferro Leopoldina. Ainda jovem, se inicia na música e na pintura. Depois de completados três anos de internato no Ginásio Leopoldinense, com 17 anos, Mauro parte para Belo Horizonte. Cursa o primeiro ano de Engenharia Civil e arranja emprego na Imprensa Oficial do Estado (SALLES GOMES, 1974). Perde o emprego e não consegue completar o curso de Engenharia.

Quando volta a Cataguases, a situação de sua família teria melhorado, por seu pai ter conseguido emprego na empresa *Força e Luz*. Mauro faz um curso de eletricidade na Escola Scatron para se tornar especialista em bondes elétricos, se dedica a esportes – natação, remo, pesca, futebol – e se interessa pela literatura e pelo teatro, se envolvendo em uma série de peças amadoras<sup>129</sup>. Por volta de 1916, muda-se para o Rio, lá passando cerca de 1 ano. Aprende com Cypriano Teixeira Mendes a trabalhar com eletricidade. Com Cypriano, trabalha com enrolamento de motores, em seguida, na parte de enrolamentos e testes de enroladores da *Light* (empresa de eletricidade do Rio de Janeiro) e

---

<sup>128</sup> Segundo Salles Gomes (1974), Giovanni Mauro, avô paterno do cineasta, chegaria à região de Além Paraíba, em 1888, vindo da província de Salerno, na Itália. Seu avô materno seria o fazendeiro Sebastião Duarte Castro, nascido em Volta Grande.

<sup>129</sup> Perdigão (1967) menciona que Mauro também desistiria antes de completar de um curso por correspondência de Eletricidade e Bondes Elétricos. Entre as peças amadoras que seriam escritas por Mauro, Alencar (1969) menciona *Os Crimes do Primo Afonso*, que seria um fracasso, acusada de obscena, Mauro adotando um pseudônimo e apresentando-a em circos. André Felipe Mauro (1997) menciona o título *No Canavial*. Sobre o interesse de Mauro por literatura, André Felipe Mauro também menciona que o cineasta participaria do *Grêmio Literário Belmiro Braga*, em Cataguases.

reformando as instalações elétricas dos navios da *Companhia Lloyd Nacional* (SALLES GOMES, 1974)<sup>130</sup>. Sentindo saudade, principalmente de sua namorada, Maria de Almeida, retorna a Cataguases. Casa-se com Maria de Almeida em 1920. Como seu pai, torna-se funcionário da *Força e Luz*, contudo, abandona o emprego para montar sua própria oficina de rolamento e motores. Faz a instalação da eletricidade em todas as fazendas da região, sendo o primeiro em Cataguases a construir aparelhos de recepção radiofônica. Também constrói um aparelho transmissor, sendo pioneiro no radioamadorismo da região (ALENCAR, 1969)<sup>131</sup>.

O interesse de Mauro pelo cinema remontaria a sua infância, quando assistia às projeções realizadas no Teatro Recreio, em Cataguases. Sem dinheiro, era colocado por Paschoal Ciodaro, seu diretor, num espaço atrás da tela, ou então tinha sua entrada paga por algum expectador com dificuldades com as legendas (SALLES GOMES, 1974)<sup>132</sup>. Segundo seu próprio depoimento (MAURO, 1978a), seria no Teatro Recreio que o cineasta aprende sobre *cameraman*, continuidade, direção e técnicas como *close up*, fusão, visualização e simbolismo. Nessa época, interessa-se também por fotografia, trocando sua coleção de selos raros por uma máquina Kodak (PERDIGÃO, 1967). O cineasta afirmava ter participado de concursos internacionais de fotografia, fato, contudo, posto em dúvida por Salles Gomes (1974), que não encontra nenhuma referência em O Cataguases, jornal local.

Seria ao sair de uma sessão do Teatro Recreio – onde assistia a filmes de Pearl White e William S. Hart - com Pedro Comello, fotógrafo de quem se aproxima, que Mauro lança o desafio: “Então não podemos fazer o mesmo que esses filmes americanos? Não há segredo nenhum nisso” (PERDIGÃO, 1967, p. 7). Então, compra uma máquina *Pathé-Baby*<sup>133</sup>, lançando-se a seu primeiro filme. *Valadião, o Cratera* (1925), de apenas alguns minutos e apenas três personagens: o vilão Valadião, o

---

<sup>130</sup> No Rio, Mauro também se dedica aos esportes, além de remar, jogar xadrez, praticar Box e luta romana, atua como goleiro no Clube Vila Isabel, na época, na 1ª divisão (ALENCAR, 1969).

<sup>131</sup> Mauro desenvolve o radioamadorismo até o final de sua vida, respondendo pelo prefixo PY-1BDO (ALENCAR, 1969).

<sup>132</sup> Conforme Salles Gomes (1974), o Teatro Recreio, de propriedade do comerciante português João Duarte Ferreira, realiza projeções a partir de 1908.

<sup>133</sup> Máquina com filme de 9,5mm “lançada no comércio com o intuito de estimular o amadorismo e dar ao cinema um atrativo de recreação doméstica, como a fotografia” (SALLES GOMES, 1974, p. 79).

galã e a mocinha, interpretada por Eva Nil, nome artístico de Eva Comello, filha de Pedro Comello. No enredo: “Cratera raptava a heroína e se escondia com ela numa pedreira. O herói os encontrava, vencia o vilão e salvava a mocinha” (SALLES GOMES, 1974, p. 79). O próximo filme foi *Os Três Irmãos* (1925), que obteve o apoio financeiro do comerciante Homero Cortes. O filme, contudo, não foi concluído.

Mauro e Pedro Comello passam, então, a *Na Primavera da Vida* (1926). Além do apoio de Homero Cortes Domingues, também entra como investidor o negociante de café Agenor Cortes de Barros (SALLES GOMES, 1974, p. 94). Mauro, Pedro Comello e os dois investidores formam então a Phebo Sul America Film. Salles Gomes não encontra o roteiro escrito por Mauro para *Na Primavera da Vida* - filme perdido, assim como *Valadião* -, mas encontra uma crônica jornalística e trinta fotogramas, a partir dos quais busca reconstituir sua história, que gira em torno da descoberta de uma quadrilha de contrabandistas de cachaça pelo vigia fiscal, que nota uma diminuição nas rendas do posto. O chefe da quadrilha se interessa pela mocinha, filha do vigia, também interpretada por Eva Nil, e a rapta. Ela é salva por seu namorado, o mocinho, interpretado por Chiquinho, irmão de Mauro, que usava o pseudônimo de Bruno Mauro. O vilão é castigado e a renda do posto fiscal é restabelecida.

Mauro (1978a) conta que pagaria a um suposto funcionário do semanário ilustrado Paratodos para que lá fosse publicado um artigo sobre *Na Primavera da Vida*. Nada é publicado, e Mauro vai ao Rio tratar com Adhemar Gonzaga, jovem entusiasta do cinema, vindo de uma família abastada, que recém iniciara carreira como jornalista, tendo ingressado como redator da seção cinematográfica de Paratodos em 1923<sup>134</sup>. Mauro se sabe logrado pelo tal funcionário, mas inicia sua amizade com Gonzaga, que assiste *Na Primavera da Vida*, tornando-se conselheiro do cineasta:

Quando você quiser dizer na tela que um homem é vilão, não precisa inserir um letreiro; Juca Cospe Fogo, o mais temível, terrível e formidável bandido da região. Basta apresentá-lo a dar um ponta pé num gato. Sub-entender ou

---

<sup>134</sup>Em 1926, Gonzaga e Mário Behring – com quem escreve em parceria - expandem a seção cinematográfica de Paratodos, transformando-a na revista especializada Cinearte.

deduzir, é a beleza do cinema que começa por fazer pensar, assim (CINEARTE apud SALLES GOMES, 1974, p. 125).

Após *Na Primavera da Vida*, a Phebo inicia a produção de *Os Mistérios de S. Matheus*, com autoria e direção de Comello. O projeto, contudo, é interrompido, o que Salles Gomes (1974) atribui à erupção de uma crise na equipe da Phebo, que leva Comello a deixar a companhia. Mauro parte para a realização de *Tesouro Perdido* (1927). Nele, além do próprio cineasta, também sua esposa, sob o nome artístico de Lola Lys, trabalha como atriz, fato comentado por Mauro:

vocês acham que nós éramos atores por cabotinismo, por exibicionismo ou por loucura?! Não, meus amigos! Nós só nos transformamos em atores para transpor o preconceito natural da época e por isso puseram de quarentena nosso equilíbrio mental (MAURO, 1960, p. 3).

Ainda sobre as dificuldades enfrentadas para a realização de *Tesouro Perdido*, Mauro comenta: “para fazer o primeiro plano das patas do cavalo, eu próprio montei uma teleobjetiva com lentes de várias máquinas fotográficas de amadores e um pedaço de folha-de-flandres, usado como tubo” (ALENCAR, 1969, p. 5). O cineasta ainda improvisa na confecção de fumaça com a utilização de buchinhas para matar formigas e de uma tempestade “com chuva de regador, iluminação adequada e raios riscados diretamente na película virgem” (SALLES GOMES, 1974, p. 139). Na estória do filme, três irmãos vão à caça de um tesouro lendário. Mauro interpreta o vilão Manoel Faca, que em sua primeira aparição dá um safanão em um gato, o que Salles Gomes (1974) interpreta como homenagem a Gonzaga, lembrando os conselhos dados por Gonzaga a Mauro. *Tesouro Perdido* ganha da revista Cinearte o medalhão de melhor filme nacional.

Os próximos filmes de Mauro são *Brasa Dormida* (1927/1928) – estória de um rapaz posto pra fora de casa que vai trabalhar em uma usina de açúcar, se apaixonando pela filha do dono da fábrica - e *Sangue Mineiro* (1928/1929), que conta com a participação de Carmen Santos – que posteriormente fundará a Brasil Vita, produtora para a qual Mauro também trabalhará, inclusive envolvida em *Descobrimento do Brasil* – como estrela e investidora. Mauro faz também, em 1928, *Cataguases*, um documentário de 12 minutos (ALENCAR, 1969; SALLES GOMES, 1974).

Com *Sangue Mineiro* se encerra o período que a historiografia clássica do cinema compreende por *Ciclo de Cataguases*, constituído por filmes realizados sem recursos e pela invenção de soluções como o recrutamento de atores na família de Mauro e de Comello e a improvisação de efeitos, características que, como retomarei à frente, são fundamentais à consagração de Mauro pelos cinemanovistas. Mauro relata que para a realização desses filmes enfrenta “uma resistência compacta e invencível entre os distribuidores, amarrados que estavam ao monopólio estrangeiro que avassalava com os seus produtos o mercado brasileiro de ponta a ponta” (MAURO, 1978a, p. 154). Encara, com isso, o fracasso financeiro, que leva à dissolução da Phebo. Agenor de Barros e Homero Cortes perdem todo o dinheiro investido e ainda contraem dívidas (SALLES GOMES, 1974).

Em 1930, Mauro se muda para o Rio para trabalhar na empresa Cinédia – outra das envolvidas em *Descobrimento do Brasil* – recém fundada por Adhemar Gonzaga. *Lábios Sem Beijo* (1930), com argumento do Gonzaga - no qual a mocinha mente para seu tio para se encontrar com seu namorado - é seu primeiro filme na produtora. Segue-se *Ganga Bruta* (1933). No filme, o engenheiro Marcos Resende mata a esposa na noite de núpcias por descobrir que ela não era virgem. É julgado e absolvido, vai para o interior e envolve-se com uma adolescente. Conforme já mencionei, *Ganga Bruta* não é bem recebido na época, a exemplo da crítica de Henrique Pongetti, que considera o filme “dois mil metros de celulóide, esticando uma bobagem que caberia nas costas de um selo” (PONGETTI, 1978, p. 62). Ainda atacando Mauro, que afirmou ter incluído referências freudianas no filme, Pongetti apelida-o de *Freud de Cascadura*<sup>135</sup>. *Ganga Bruta* é tratado na literatura sobre cinema como o primeiro filme sonoro de Mauro e voltarei a ele, assim como a seus outros filmes sonoros anteriores a *Descobrimento do Brasil*, no terceiro capítulo. Na Cinédia, Mauro ainda trabalha como diretor de fotografia de *Mulher* (1931), de Octávio Gabus Mendes, e co-dirige, com Adhemar Gonzaga, *A Voz do Carnaval* (1933) (GONZAGA, 1987; DUARTE, 1978).

Ao deixar a Cinédia, Mauro enfrenta dificuldades financeiras (MAURO, 1966). Dorme no chão, chega a dever nove meses de aluguel

---

<sup>135</sup> Sobre o apelido de *Freud de Cascadura*, Mauro comenta: “Usei, como no tempo do cinema mudo, símbolos e subentendidos, o que me valeu o apelido de Freud de Cascadura. Quando começou a febre de Freud, andei lendo tudo o que dele nos chegava”, em O Globo, 30 abr. 1976, pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

e se alimenta, com sua família, basicamente de queijo - isso porque, conforme esclarece a Alencar (1969), monta, com seu irmão, um negócio de venda de queijos. Vai então, trabalhar com Carmen Santos em sua produtora, a *Brasil Vox Film*, que depois se transforma em *Brasil Vita Film*. Dirige para Carmen Santos dois filmes de longa-metragem: o sucesso de bilheteria - o único do cineasta, conforme seu próprio depoimento (LANÇA, 1988) - *Favela dos Meus Amores* (1935), que permanece vários meses em cartaz, e *Cidade Mulher* (1936). É curioso notar que é Henrique Pongetti<sup>136</sup>, o mesmo que anteriormente apelidou Mauro de *Freud de Cascadura*, que escreve o enredo desses dois filmes. Segundo Duarte (1954), também dirige para a Brasil Vita três documentários de metragem média: *As Sete Maravilhas do Rio*, *Pedro II* e *General Osório*. Mauro (1966) nos conta que, em 1935, também faz um filme na *Feira de Amostras*, no Rio, e reportagens de carnaval para Paulo Benedetti<sup>137</sup>. Em 1936, faz ainda a fotografia do filme *Grito da Mocidade* de Raul Roulien (ALENCAR, 1969). O trabalho seguinte é *Descobrimento do Brasil*.

### 1.2.2 ‘Descobrimento do Brasil’, o INCE e relações com o Estado de Vargas, consagração e últimos anos.

O filme *Descobrimento do Brasil* resulta do desdobramento da ideia de Ignácio Tosta Filho, presidente do Instituto do Cacau da Bahia, de realizar, um filme em duas partes – segundo Mauro (1966) – ou “uma série de cinco filmes curtos” - segundo Heffner, (1997a, p. 17) -, para promover o Instituto<sup>138</sup>. Inicialmente, o projeto intitula-se *A Grandeza*

---

<sup>136</sup> Henrique Pongetti (1898 – 1979) é “jornalista, cronista, romancista, dramaturgo e crítico de cinema” (MIRANDA, 2004, p. 431). Também dirige um filme de ficção intitulado *A estrangeira* (1919). Os dois filmes de Mauro são os primeiros para os quais faz roteiro. Segue carreira como roteirista até a década de 1960, estando entre os filmes que escreve *Grito da Mocidade*, *Joujoux e balangandãs* (1939), de Amadeu Castelaneta, que serve de propaganda à ditadura de Vargas e *Tudo Azul* (1951), de Moacyr Fenelon.

<sup>137</sup> Que como vimos acima, segundo Salles Gomes (1966), é um dos diretores italianos a constituir carreira entre 1913 e 1922 - que Salles Gomes trata como segunda época do cinema brasileiro – e que, como veremos, será um dos precursores do cinema sonoro no Brasil.

<sup>138</sup> O Instituto do Cacau da Bahia é um órgão oficial criado pelo decreto nº7430, em 8 de junho de 1931, ligado à Secretaria da Agricultura, com o objetivo de controlar os efeitos da crise de 1929 na produção de cacau (SCHVARZMAN, 2004; MORETTIN, 2013).

do *Cacau* e tem por objetivo abordar “a evolução da cultura do cacau e a história do Estado da Bahia” (HEFFNER, 1997a, p. 17), sendo sua primeira parte dedicada ao episódio da Descoberta. Assim, em meados de 1935, Alberto Campiglia, diretor da Brasília Films<sup>139</sup>, anuncia sua contratação pelo Instituto (HEFFNER, 1997a).

Mauro assume a direção com o filme já em andamento, conforme seu relato a Souza (1984), com os atores já escolhidos, mas com as filmagens recém começadas. Segundo Souza, aos poucos, Mauro muda praticamente tudo, salvo os atores. Sobre o estado da arte do projeto no momento de sua integração, Mauro relata:

O Campilla (sic) é que ia dirigir o filme. O Botelho, meu operador, já tinha feito com o Campilla alguma coisa. Depois, quando eu fiz o filme, ficaram todos muito meus amigos, me ofereceram um mini-banquete, me deram um relógio de ouro [...]. O Manoel Rocha era ator, e me ajudava muito. [...] Eu falei com o Dr. Tosta que montaríamos uma miniatura de caravela. Montamos só a metade (MAURO, 1974, p.12).

Segundo o *Diário da Cinédia* (apud HEFFNER, 1997b) – arquivo constituído por anotações e recortes de jornal, no qual Adhemar Gonzaga registrou todos os passos da produtora -, em 26 de agosto de 1936, a Cinédia ofereceu uma festa para o filme do Instituto de Cacau da Bahia. Seria esse o mini-banquete mencionado por Mauro? Caso positivo, Mauro já assumiria o filme em agosto de 1936, ou mesmo antes, pois, segundo o depoimento do cineasta, seria ele a comunicar ao presidente do Instituto a ideia da montagem de uma caravela, sendo que já no início de agosto de 1936 há notícia da construção de uma caravela no Rio e algumas em Salvador<sup>140</sup>. Mauro, contudo, não é mencionado,

---

<sup>139</sup> No jornal O Estado da Bahia, 12 dez. 1936, p.10, encontrei que a Brasília Films teria quatro sessões: na Bahia, em Minas Gerais, no Rio de Janeiro e em São Paulo. Ainda segundo a notícia, em sua data de publicação, Campiglia estaria na Bahia para fazer as filmagens da festa do edifício do Instituto do Cacau e da visita do Presidente da República. Com isso, parece que as relações da Brasília Films com o Instituto do Cacau ultrapassariam a realização de *Descobrimento*.

<sup>140</sup> Cinearte, 1 ago. 1936, n. 444, p. 10. A ideia de trabalhar em Salvador é abandonada, as filmagens se concentrando no Rio, conforme depoimento de Mauro (1966).

as filmagens na época sendo realizadas por Alberto Botelho, Alberto Campiglia e Luiz de Barros<sup>141</sup>. De qualquer forma, Mauro assume a direção do filme - que ainda se chamava *A Grandeza do Cacau* - antes de meados de outubro de 1936<sup>142</sup>.

É bastante confusa a relação entre a direção de Mauro de *Descobrimento do Brasil* e sua contratação pelo Instituto do Cinema Educativo (INCE). Seu encontro com Roquette-Pinto (1884-1954), médico especializado em Antropologia Física, diretor do Museu Nacional entre 1926 e 1935 e, em 1936, nomeado pelo Ministro Capanema para dirigir o INCE, é central à questão. Zequinha (MAURO, J., 1997), filho de Mauro, recupera de Beatriz Bojunga, filha de Roquette-Pinto, a versão de que Mauro conhece Roquette-Pinto tentando vender enceradeiras ao Museu. Como Mauro, Roquette-Pinto também foi um entusiasta e um dos pioneiros da radiodifusão no Brasil, tendo fundado, em 1923, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro<sup>143</sup>. Assim, segundo outra versão, o primeiro contato entre o cineasta e o médico antropólogo data da época em que Roquette-Pinto fazia as primeiras tentativas para a instalação da rádio (SOUZA, 2001).

Conforme relata Mauro (1966), ele leva as partes de *Descobrimento* com os índios para mostrar a Roquette-Pinto, que gosta muito e, assim como Affonso de Taunay e o Ministro Bernardino de Souza, se interessa pelo filme, os três assessorando-o e sendo incorporados como verificadores históricos – conforme consta na

---

<sup>141</sup> Segundo Heffner (1997a), foi Luiz de Barros (1893 -1981), na época já um cineasta veterano, que iniciou os preparativos da produção, supervisionou a construção da caravela de Cabral e realizou testes de atores, fotografados pelo cinegrafista Alberto Botelho (1885-1973), também na época já um veterano, tendo produzido, fotografado e dirigido filmes desde a década de 1910 (HEFFNER, 2004). Contudo, Barros deixa o filme por ter sido contratado como diretor fixo pela Cinédia. Em seu livro de memórias, Barros (1978) não faz nenhuma menção a *Descobrimento*. No ano de 1937, menciona apenas seu envolvimento com o filme *O Samba da Vida*, feito na Cinédia. Há, contudo, referência ao envolvimento de Luiz de Barros com o filme também em Salles Gomes (1966).

<sup>142</sup> A direção de Mauro é anunciada em Cinearte, n. 449, 15. out, 1936, p.8.

<sup>143</sup> Em 1934, Roquette-Pinto também organiza, a convite de Anísio Teixeira, a Seção de Museus e Radiodifusão da Secretaria de Educação e Cultura e cria a Rádio Escola Municipal, que posteriormente se chamará Rádio Roquette-Pinto (LIMA; SÁ, 2008).

legenda do filme<sup>144</sup>. Conhecendo o trabalho de Mauro em *Descobrimento do Brasil*, Roquette-Pinto o convida para o INCE. Segundo entrevista concedida por Mauro a Eduardo Simbalista (1973), o convite acontece quando o cineasta estava concluindo as filmagens de *Descobrimento*.

Contudo, as filmagens de *Descobrimento* se arrastam até o final de abril de 1937<sup>145</sup>. Conforme a filmografia de Mauro, nessa época o cineasta já tinha dirigido ou supervisionado nada menos do que 38 filmes de média e curta-metragem para o INCE. O primeiro deles, *Lição Prática de Taxidermia*, foi incorporado ao acervo do INCE a 28 de maio de 1936, e até o final de agosto de 1936, quando, conforme o *Diário da Cinédia* (apud HEFFNER, 1997b), os atores de *Descobrimento* ainda estavam sendo selecionados, Mauro já tinha assinado 9 filmes para o Instituto (EMBRAFILME, 1984).

Como tratarei no próximo capítulo, essa é apenas a primeira das ambiguidades, dúvidas e confusões acerca de *Descobrimento do Brasil* e da filmografia de Mauro a emergir de minha pesquisa. Pode ser que Mauro (1966) e Simbalista (1973) – ou eu mesma ao interpretar suas informações – tenham se confundido acerca da causa e da consequência que envolveram a direção de *Descobrimento do Brasil* e a contratação pelo INCE. Há notícia de que Mauro emprestava ao filme um caráter educativo<sup>146</sup>. Como tratei acima, no contexto de produção de *Descobrimento* - momento que antecede imediatamente o golpe que implantará o Estado Novo -, propaganda e educação eram ideias que caminhavam juntas. Elas estão entrelaçadas mesmo na forma com que Humberto Gianattasio, chefe de publicidade da Brasília Film define os objetivos da empresa que, segundo seu depoimento, desempenhava função educativa ao:

realizar estatísticas vivas do nosso desenvolvimento agrícola e industrial, promovendo a sua maior extensão através da difusão ampla e agradável que o cinema oferece,

---

<sup>144</sup> Além das participações de Roquette-Pinto, Taunay e Souza como verificadores históricos, há também no filme créditos de fotografia para Alberto Botelho, Alberto Campiglia – como já tratei envolvidos com filme desde seu início - e para Manoel Ribeiro. Há também créditos de coreografia para Mário de Queiroz e de assistência de direção e direção de diálogos para Bandeira Duarte.

<sup>145</sup> A Offensiva, 22 abr.1937, p. 6.

<sup>146</sup> Cinearte, n. 451, 15 nov.1936, p.8.

focalizar as obras administrativas e políticas dos Estados e Municípios, documentando-as e estimulando a ação dos nossos homens públicos; proporcionar aos agricultores e industriais a gravação em películas executadas por técnicos especializados de mapas e cenas que representem as suas organizações e sejam verdadeiros documentos de suas atividades, divulgar no país e no exterior as nossas riquezas econômicas e as grandes possibilidades que o nosso solo oferece

<sup>147</sup>

Uma vez que, promovendo, documentando e divulgando o que percebe como desenvolvimento nacional, a própria Brasília Films promove-se ressaltando o alcance educativo de seu desempenho, parece bastante coerente a escolha do Chefe do Serviço da Técnica Cinematográfica do Instituto Nacional do Cinema Educativo – cargo assumido por Mauro (SOUZA, 1984) – para dirigir um filme sobre o evento da Descoberta do Brasil. Contudo, pode ter ocorrido também o contrário, pode ter sido Mauro - empolgado com sua incorporação ao INCE, após ter mostrado *Descobrimento* a Roquette-Pinto, e envolto pelos ideais dessa instituição - a sugerir que fosse ressaltado o caráter educativo assumido pela narrativa da Descoberta do Brasil que estava sendo confeccionada. Assim, pode ter sido o próprio Mauro a sugerir que Roquette-Pinto e os outros dois intelectuais, que trabalharam na verificação histórica fossem integrados a *Descobrimento*<sup>148</sup>. É essa a hipótese que considero mais provável. Percebo que, assim, o nome de Mauro pode ter sido adicionado aos filmes já realizados pelo INCE no momento de sua incorporação à instituição, ou que o cineasta pode ter participado da produção desses filmes sem ainda ter assumido o cargo no INCE.

Como já mencionei acima, a criação do INCE contextualiza-se no processo de centralização autoritária constituinte da Era Vargas, no qual há um trabalho de construção institucional no qual os intelectuais são integrados a cargos públicos e o potencial de intervenções estatais, no sentido da normatização e do direcionamento ideológico, é ampliado (MICELI, 1979). Como acontece com o canto orfeônico, Vargas também se sensibiliza para o potencial do cinema de mobilização e

---

<sup>147</sup> O Estado da Bahia, 12 dez. 1936, p.10.

<sup>148</sup> Conforme Souza (2001), é Roquette-Pinto que traz para o filme as participações de Affonso de Taunay e de Bernardino de Souza.

difusão de ideias, como fator de propaganda interna e como meio para a integração nacional. Note-se, nesse sentido, seu discurso proferido em 1934:

O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola (VARGAS apud SIMIS, 2008, p.30).

E Vargas segue, considerando que o cinema:

[...] aproximará, pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. O caucheiro amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucanos, os plantadores de cacau da Bahia, seguirão de perto a existência dos fazendeiros de São Paulo e de Minas Gerais, dos criadores do Rio Grande do Sul, dos industriais dos centros urbanos; os sertanejos verão as metrópoles, onde se elabora o nosso progresso, e os cidadãos, os campos e os planaltos do interior, onde se caldeia a nacionalidade do porvir:

A propaganda do Brasil não deve cifrar-se, como até agora acontece, aos setores estrangeiros. Faz-se, também, mister, para nos unirmos cada vez mais, que nos conheçamos profundamente, afim de avaliarmos a riqueza das nossas possibilidades e estudarmos os meios seguros de aproveitá-las em benefício da comunhão (VARGAS apud SIMIS, 2008, p. 43-44).

No discurso, é enfatizada a intenção de unificação da fragmentação econômico-social dos estados em uma nação forte e portavoza de todos os brasileiros. Nesse sentido, o cinema é tratado como “o lugar de contato entre os brasileiros que poderiam se conhecer, reconhecer, ver-se como *povo* uno, apesar das múltiplas diferenças”

(SCHVARZMAN, 2004, p. 18). Partindo dessa ideia, o governo se propõe a apoiar o cinema nacional. Data de 4 de abril de 1932 “o primeiro instrumento legal brasileiro a reconhecer a existência de uma atividade produtora de cinema no Brasil” (SOUZA, 2001, p. 158), qual seja o Decreto de nº 21.240, que cria uma Comissão de Censura - que será presidida por Roquette-Pinto -, estipula a obrigatoriedade na programação dos cinemas de filmes nacionais - um filme nacional de curta-metragem no início das sessões - e ainda define o que será tratado como filme educativo: tanto aqueles “que tenham por objetivo intencional divulgar conhecimentos científicos, como aqueles cujo entrecho musical ou figurado se desenvolver em torno de motivos artísticos, tendentes a revelar ao público os grandes aspectos da natureza ou da cultura” (apud MORETTIN, 2013, p. 126). Os filmes do INCE se desenvolverão exatamente a partir das diretrizes propostas pelo decreto.

O INCE é fundado em 10 de março de 1936, por ato do Presidente Getúlio Vargas e por proposta do Ministro Gustavo Capanema, como órgão do Ministério da Educação e Saúde Pública. Contudo, é oficialmente criado apenas em 13 de janeiro de 1937, pelo art. 40 da Lei nº378, segundo o qual o Instituto teria por objetivo “promover e orientar a utilização da cinematografia, especialmente como processo auxiliar do ensino, e ainda como meio de educação popular” (apud SIMIS, 2008, p. 34). Assume por objetivo manter uma filмотeca educativa para as instituições de ensino, examinar e aprovar filmes educativos no mercado e documentar a atividade nacional em todos os seus setores, além de realizar projeções em escolas (MAURO, 1943).

Com isso, parece ser a confluência acerca dos objetivos educacionais, assim como o envolvimento no filme tanto de Mauro, quanto de Roquette-Pinto, que faz com que o INCE incorpore *Descobrimento do Brasil*, originalmente financiado pelo Instituto do Cacau na Bahia, logo após seu lançamento. A produção de *Descobrimento do Brasil* ainda está ligada a uma conjuntura na qual “a construção de uma versão da história do Brasil tornou-se objeto de políticas públicas” (GOMES, 1996, p. 10). Assim, além da questão da educação, também a constituição de uma história do país é engajada no projeto dos governantes de construção do Estado. Há um grande investimento de Vargas na recuperação histórica enquanto forma de promover “um pensamento unitário capaz de se sobrepor aos regionalismos unindo as disparidades do país” (GOULAR, 1990, p. 97), o que pode ser acompanhado na criação do Museu Imperial, no apoio ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e à Sociedade Capistrano de

Abreu (MORETTIN, 2013) e, sobretudo, na criação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), órgão de grande importância na política cultural da época, em 1937<sup>149</sup>. A definição e divulgação de uma história nacional, na qual é identificada uma “origem comum” é tomada como “uma dimensão fundamental e homogeneizadora da consciência nacional” (GOMES, 1996, p. 22), consistindo em um meio de transformar diversidade social e intelectual em unidade política. Com isso, articula-se um discurso nacionalista que “pressupunha a identificação de todos os membros da sociedade a um destino comum, originado no passado” (GOULART, 1990, p. 16). A retomada da narrativa da Descoberta relaciona-se, portanto, profundamente à necessidade de constituição de um mito fundador único para um país com características discrepantes<sup>150</sup>.

Segundo Gomes (1996), no Brasil, a percepção da construção histórica e da escrita historiográfica como meio de construção do Estado-nacional remonta ao século XIX e à criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, com a missão de “construir a História do Estado recém-fundado” (MORETTIN, 2013, p. 36). Note-se que o contexto de criação do IHGB era de rebeliões de caráter separatista - como a Cabanagem, a Sabinada, a Farroupilha e a Balaiada - e urgência em forjar uma coesão simbólica que pudesse consolidar a monarquia brasileira como expressão da nação (MORETTIN, 2013). É à tradição historiográfica que tem por núcleo as produções do IHGB, assim como de Francisco Adolfo de Varnhagen e, posteriormente, de João Capistrano de Abreu, reconhecida pelo regime de Vargas como “legitimadora de sua prática política” (MORETTIN, 2013, p. 44), que se liga Affonso de Taunay, diretor do Museu Paulista e

---

<sup>149</sup> Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=11175&retorno=paginaIphan>>. Acesso em: 17 out. 2014.

<sup>150</sup> Conforme Gomes (1996), na chamada Era Vargas, o investimento na construção histórica intensifica-se com o Estado Novo, sobretudo com a criação do DIP, em 1939, e com a publicação mensal, a partir de 1941, da revista *Cultura Política*, que “teria como objetivo básico divulgar a proposta política do novo regime”, difundindo “informações e valores considerados essenciais para o desenvolvimento do Estado Nação” (GOMES, 1996, p. 16). Gomes ainda faz notar, também a partir de 1941, a circulação do jornal *A Manhã*, que assume “uma postura francamente doutrinária”, além de “caráter didático na exposição das ideias do presidente e dos feitos do regime” (1996, p. 16).

um dos verificadores históricos de *Descobrimento do Brasil*<sup>151</sup>, sua incorporação parecendo ser, conforme observa Morettin, estratégica na autenticação do filme como documento histórico. No mesmo sentido, pode-se encarar o convite a Bernardino de Souza, que além de um jornalista e historiador renomado na época - tendo já publicado livros como *Dicionário da Terra e da Gente* (1910), *Limites do Brasil* (1911), *A Ciência Geográfica: seu conceito e suas divisões* (1913) e *Heroínas Baianas* (1936) - no início do ano de lançamento do filme (1937), é nomeado Ministro do Tribunal de Contas Federal (FLORES, 1996; MORETTIN, 2013).

Como observa Morettin (2013), além da inserção dos três verificadores históricos, também a de Villa-Lobos consiste em um fator central de legitimação do filme, estando ligada ao programa de articulação da música como veículo de propaganda que vinha desenvolvendo:

a inserção do compositor no filme produzido pelo ICB vincula-se a um projeto mais amplo de veiculação da música como fator de disciplina da população, que percebe no cinema, meio de comunicação de massas, um espaço profícuo de divulgação de seu trabalho, certamente tão amplo, no que diz respeito ao seu alcance, como as cerimônias cívicas realizadas em estádios de futebol nos anos 1930 (MORETTIN, 2013, p. 243).

Tendo em vista as observações de Morettin, chamo a atenção para que, já em 1935, Villa-Lobos se expressa defendendo o cinema como mais útil “à educação artística de uma nação do que milhões de professores” (VILLA-LOBOS, 1935, não paginado). Assim, sua participação no filme aponta para a concretização dessa ideia. O

---

<sup>151</sup> Note-se que, além de diretor do Museu Paulista, Professor da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo e romancista, Affonso de Taunay também era filho do Visconde de Taunay, presidente das províncias de Santa Catarina e do Paraná, que participou da Guerra do Paraguai, em 1865 (NOVO DICIONÁRIO DE HISTÓRIA DO BRASIL, 1970). Segundo Schvarzman (2004), a participação de Taunay em *Descobrimento do Brasil* seria informal e decorrente de sua amizade com Roquette-Pinto. Envolver-se-ia com o filme em uma de suas viagens ao Rio, em junho de 1937, quando esteve no INCE. Posteriormente, continua a aconselhar Mauro por cartas.

compositor entra no projeto antes de janeiro de 1937, quando o filme também assume definitivamente o título *Descobrimento do Brasil*<sup>152</sup>. No momento de lançamento do filme, a 6 de dezembro de 1937<sup>153</sup>, o Estado Novo acabava de ser implantado, o governo procurando “disciplinar e organizar, em profundidade, o ensino do canto orfeônico nas escolas” (CONTIER, 1998, p. 54), as manifestações de canto orfeônico tornando-se mais freqüentes (CHERNAVSKY, 2003) e o programa de Villa-Lobos alcançando seu ponto culminante.

Note-se, nesse sentido, a relevância que assume a participação na música do filme do *Orfeão de Professores do Distrito Federal* - que, inclusive, tinha Roquette-Pinto como seu presidente de honra -, organizado por Villa-Lobos sob o objetivo de desenvolver a atividade educativa, de forma a inculcar “nos seus ouvintes, o senso da disciplina, do civismo e do *amor à arte*” (CONTIER, 1998, p. 32), ou seja, as três diretrizes apontadas pelo compositor como objetivos de seu programa educacional, quais sejam a disciplina, a educação cívica e a educação artística (VILLA-LOBOS, 1970), conforme já tratei acima.

Percebo, portanto, que é a partir de sua relação com essas três diretrizes que o filme se insere na atuação de Villa-Lobos como diretor da Superintendência de Educação Musical e Artística. Seu fator de educação artística manifesta-se na constituição de sua trilha a partir do que Villa-Lobos concebe como “música pura” e “verdadeira arte” (VILLA-LOBOS, 1970, p. 82). Quanto ao vetor disciplinar, percebo relacionar-se ao caráter doutrinário e de imposição de uma visão de mundo homogeneizante que assume a retomada da narrativa da Descoberta como primeiro evento da construção do Brasil. Contudo, é principalmente no sentido da educação cívica que *Descobrimento do Brasil* liga-se às práticas educacionais do compositor.

Apesar de desde o início de minha pesquisa ter percebido o alinhamento de *Descobrimento do Brasil* com a política autoritária e disciplinar - no sentido do grande investimento em mecanismos de caráter doutrinário para o direcionamento ideológico e repressão a focos de resistência e ideias divergentes - de construção da nação articulada por Vargas, o momento mais difícil de meu trabalho foi a pesquisa nos

---

<sup>152</sup> Gazeta de Notícias, 9 jan. 1937, p.9.

<sup>153</sup> Também em dezembro de 1937, é inaugurado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro um busto em bronze de Villa-Lobos, esculpido por Luiz Berlotti. A homenagem parte de um grupo de moças e senhoras do Orfeão dos Professores. Cada cantor orfeônico contribuiu com um tostão. Conforme A Noite, 11 nov. 1937, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

jornais da época, quando me surpreendi com a grande quantidade de artigos elogiosos publicados diariamente nos meses antes da estréia do filme em diversos jornais<sup>154</sup>. Choquei-me diretamente com a força que assumia a voz de seus realizadores na divulgação de seu trabalho, em detrimento de tantas vozes que foram caladas pela ditadura. Promovendo-se pelo intuito de inculcar valores como civismo e patriotismo, o filme relacionava-se explicitamente às estratégias de dominação do Estado.

Essas matérias ressaltavam, sobretudo, o caráter de reconstrução histórica do filme - que como venho tratando alinha-se com a conjuntura de construção da história do Brasil - o patriotismo de seus realizadores, sua sofisticada produção e a ênfase à devoção cristã. Segundo a imprensa da época, o Instituto do Cacau da Bahia investe no filme 500 contos de réis, dos quais 20 contos são para pagar Villa-Lobos. Esses custos são apontados como um grande investimento e repreendidos por artigos em *A Noite*, de 4 de fevereiro de 1937, e *Correio do Povo*, de 17 de julho de 1937 (apud HEFFNER, 1997b)<sup>155</sup>, que consideram que o

---

<sup>154</sup> Entre novembro e o início de dezembro de 1937, Morettin contabiliza 170 referências ao lançamento de *Descobrimto*, “entre notas, artigos mais consistentes e material ilustrativo” (MORETTIN, 2013, p. 171).

<sup>155</sup> Os artigos foram consultados por Heffner (1997b) na pasta Descobrimto do Brasil dos arquivos da Cinédia. Não há referência sobre os autores desses artigos. Verifiquei na edição de *A Noite* de 4 de fevereiro de 1937 e não encontrei o artigo da pasta da Cinédia. A tipologia do artigo coincide com àquela utilizada em *A Noite*, mas ele deve ter sido publicado em outro dia. Não pude confirmar a procedência do artigo identificado como tendo sido publicado em *Correio do Povo* de 17 de julho de 1937. É interessante notar que o jornal *A Noite* - fundado em 18 de julho de 1911, por Irineu Marinho e considerado “um dos primeiros jornais populares do Rio de Janeiro”, tendo a política nacional e questões da cidade como seus principais assuntos - apoia a candidatura de Júlio Prestes, em 1930. Com a Revolução de Vargas, o jornal é empastelado, sua sede, na Praça Mauá, depredada e incendiada e Geraldo Rocha, na época seu diretor-proprietário, preso. Quando volta a circular, o jornal se depara com o desgaste político decorrente de seu apoio às oligarquias derrotadas pela Revolução e com dívidas decorrentes da construção de sua sede e da compra de máquinas. Geraldo Rocha perde o jornal para o empresário norte-americano Percival Farquhar, proprietário da Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande. Em propriedade do grupo estrangeiro - curiosamente representado no Brasil por um Guinle, Guilherme - o jornal adota uma “linha política mais amena”. Em 1940, o governo legaliza seu controle sobre a Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande, ocupada desde a Revolução, todas as empresas a ela filiada, inclusive o jornal *A Noite*, sendo incorporadas ao patrimônio nacional. Disponível em: <



Acerca da superprodução do filme, os jornais enfatizam a construção de “uma galera quinhentista, perfeitamente igual à que Pedro Álvares Cabral pilotava quando a guarnição lusa desembarcou em Porto Seguro”<sup>157</sup>, reconstituída para o filme no estaleiro de Niterói<sup>158</sup>. A caravela é lançada ao mar e, inclusive, se solta e chega a navegar, se desprendendo de seu ancoradouro na Ilha d’Água e indo parar na praia das Pitangueiras, na Ilha do Governador, causando espanto: “a suposição geral era que se tratava, de fato, de uma relíquia da época em que o Brasil foi descoberto, tal a fidelidade da reprodução”<sup>159</sup>. Conforme Mauro (1966), além dessa caravela, reconstituída em tamanho natural, também foi reconstituída uma pela metade, nos estúdios da Cinédia, utilizada para fazer as cenas interiores, e várias outras em miniatura.

Figura 23 – Caravela reconstituída para *Descobrimento do Brasil*.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

---

corresponderia a aproximadamente R\$ 37.245,76, quantia que na época também é considerada como elevada e que hoje também parece muito bem paga.

<sup>157</sup> A Nação, 7 nov. 1937 apud Heffner, 1997b. Heffner consulta o artigo na pasta Descobrimento do Brasil da Cinédia, não encontrei o artigo no jornal A Nação desse dia. Ele deve ter sido publicado em outro jornal ou dia.

<sup>158</sup> Jornal do Brasil, 20 jan. 1937, p. 13.

<sup>159</sup> O Globo, 31 jul. 1937, p. 1-3.

Figura 24 – Caravelas em miniatura



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

São destacados também nos jornais da época o grande número de figurantes envolvidos com o filme, a especial atenção à indumentária e caracterização dos atores e do cenário, a minuciosa pesquisa para sua realização – seis meses de estudos preliminares - tendo sido trazido material da Torre do Tombo, de Lisboa (VIDAL, 1937). Há também matérias que trazem detalhes sobre o evento da Descoberta do Brasil e biografias de seus personagens.

No que diz respeito ao destaque dado pelos jornais da época à religiosidade do filme, a questão parece apontar para a integração da força católica ao Estado Novo, operada pelo Ministro Capanema, que permite sua ingerência no sistema educacional, estando ligada à sua atuação a inserção nas escolas públicas e privadas do ensino religioso. A igreja católica é uma importante base do governo de Vargas, a inauguração do Cristo Redentor no Corcovado, em 1931, constituindo-se como um marco para essa colaboração (FAUSTO, 2006). Note-se, contudo, que a religiosidade expressa pelo filme também está diretamente ligada a sua importância na vida de Mauro, que destaca, em diversos de seus depoimentos e entrevistas, como no filme de David Neves, de 1977, ser “católico apostólico romano prático”. A importância que o catolicismo assume para o cineasta também pode ser acompanhada na inserção em sua biografia do episódio de seu

casamento, com Maria Vilela de Almeida, quando por ser católico e ela protestante, faz a promessa de ficar dois anos sem comer carne para que ela se converta ao catolicismo.

*Descobrimto do Brasil* é lançado na segunda-feira, 6 de dezembro de 1937, no cinema *Palácio*, no centro do Rio de Janeiro. Os jornais relatam a presença em sua estréia do Presidente da República, do Ministro da Fazenda Souza Costa, do Ministro dos Transportes Mendonça Lima, de Marques dos Reis, presidente do Banco do Brasil, dos diretores da Associação Cinematográfica de Produtores Brasileiros, de figuras da diplomacia do maior relevo, além de multidões<sup>160</sup>.

Figura 25 – Foto da sessão de estréia de *Descobrimto do Brasil*



Fonte: Diário Carioca, 10 nov. 1937, p.8.

Após seu lançamento, são publicados alguns poucos artigos que apontam aspectos negativos do filme, como o do *Correio da Manhã* (7 dez. 1937, p.8), segundo o qual, apesar do talento de Mauro e da música de Villa-Lobos, o argumento do filme seria fraco; e o publicado em *A Pátria* (8 dez. 1937, recortes de jornal Museu Villa-Lobos), que considera o filme destituído de qualquer interesse dramático ou heróico, criticando-o principalmente pela falta de diálogos, questão sobre a qual

---

<sup>160</sup> *A Nação*, 2 dez. 1937, p.5; *A Nação*, 9 dez. 1937, p.7; *Diário Carioca*, 10 dez. 1937, p.8.

voltarei no 5º capítulo<sup>161</sup>. O caráter histórico do filme permanece, contudo, sempre motivo de elogios<sup>162</sup>. Tendo em vista as dezenas de artigos elogiando *Descobrimento*, parece bastante paradigmático que seja de Graciliano Ramos – que, como disse, integra o grupo de intelectuais perseguidos e presos pela ditadura - uma das únicas perspectivas críticas sobre o que viu. Apesar de considerar *Descobrimento* o melhor filme feito até o momento no Brasil, o autor pondera sobre o episódio da visita dos índios ao navio de Cabral:

Esses dois selvagens são ótimos: ingênuos, confiados, facilmente excitáveis. Perfeitos selvagens. O que nos espanta é o acolhimento que eles tiveram a bordo. Essas coisas estão na carta de Pero Vaz, é claro, mas lá estão contadas simplesmente e agora surgem pormenores que prejudicam a verossimilhança do caso [...]. São uns santos os portugueses, têm uma expressão de

---

<sup>161</sup> O Correio da Manhã é fundado em 1901 pelo “jovem advogado idealista” Edmundo Bittencourt. Caracterizava-se por seu oposicionismo, primando “por seu caráter independente, liberal e doutrinário, dentro de uma linha editorial combativa” e posicionando-se “a favor de medidas modernizadoras e contra as oligarquias”. O jornal é um dos únicos a opor-se à ditadura de Vargas. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/historicos>>. Acesso em: 17 out. 2014. A Pátria trata-se, provavelmente, do jornal publicado em Lisboa, a partir de 1894.

<sup>162</sup> Após a exibição do filme em sessão oferecida à imprensa carioca, na manhã de 30 de novembro de 1937 (A Offensiva, 1. dez. 1937, p. 14), também Mário Nunes, no Jornal do Brasil, 2 dez. 1937, p.15, critica o filme, apontando a falta de letreiros explicativos, a ausência de diálogos e alguns defeitos de laboratório de fotografia e som. O Jornal do Brasil foi fundado na capital federal, em 9 de abril de 1891, criado por um grupo de monarquistas e caracterizando-se por uma linha editorial de oposição moderada à república recém proclamada. No início do século XX o jornal evitava assumir posições políticas, explorando casos de polícia, campanhas publicitárias e o “humor crítico moderado com foco no governo e nos costumes”. Por isso, chega a ser apelidado de *O Popularíssimo*. Nas eleições presidenciais de 1926, o jornal apoia a candidatura de Washington Luís, presidente deposto pela Revolução de 1930, 21 dias antes do término de seu mandato. Isso fez com que, apesar de seu posicionamento sempre moderado, o jornal sofresse fortes represálias. Também é invadido, empastelado e tem sua circulação impedida por quatro meses. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/historicos>>. Acesso em: 17 out. 2014.

beatitude que destoam das façanhas que andaram praticando<sup>163</sup>.

A crítica do romancista aborda o que talvez consista na característica mais central e fundamental do grupo de mitos da Descoberta do Brasil, qual seja, seu lusocentrismo. O filme *Descobrimento do Brasil* é constituído a partir do olhar dos portugueses. Está em jogo seus feitos. Sua forma pode ser analisada em termos das seguintes partes: 1. *Introdução, apresentação dos personagens e explicação do estado das coisas*: a viagem dos portugueses; 2. *Complicação*: sua chegada ao Brasil e encontro com os índios; 3. *Resolução e fim*: a celebração da Primeira Missa e a conclusão de que o melhor que se poderia fazer pelas terras descobertas seria “salvar essa gente” - no sentido da catequese dos indígenas – e partida das terras descobertas<sup>164</sup>.

Acerca do lusocentrismo constituinte de *Descobrimento*, note-se o depoimento do próprio Mauro sobre como pautou seu olhar pela

---

<sup>163</sup> Folha da Manhã, 7 abr.1938, p.6. A Folha da Manhã foi criada em 1925, como prolongamento do vespertino paulistano Folha da Noite (1921) e direcionada para o “leitor urbano pertencente às camadas médias” (LUCA, 2012, p.165). Antes da Revolução de Vargas, mantinha uma linha editorial favorável ao governo de Washington Luís, presidente deposto, o que também lhe valeu a depredação de suas instalações pelos defensores da Revolução. É interessante perceber como os poucos jornais que publicam críticas de *Descobrimento do Brasil* parecem ser exatamente aqueles perseguidos e repreendidos pelo governo de Vargas. Infelizmente, não pude aprofundar essa questão.

<sup>164</sup> A forma aqui identificada - constituída por *introdução, complicação* (ou desenvolvimento) e *conclusão* - remete não apenas àquela que na época vinha se configurando como padrão do cinema narrativo hollywoodiano, mas consiste em um cânone das artes e literatura tratadas como ocidentais. É, inclusive, o modelo que na MO recebe o nome de forma sonata. Ela é, portanto, um esquema compartilhado cuja eficácia reside na participação ativa do espectador que, conhecendo as convenções e padrões narrativos, cria expectativas e transforma o material apreendido em uma estória significativa. Com isso, a narrativa pode ser aqui compreendida como “a organização de um conjunto de sugestões para a construção de uma estória” (BORDWELL, 1985, p. 62). Todavia, apesar de paradigmática, a narrativa canônica não é imutável, se alterando com o passar do tempo. A questão da transtextualidade assume, nesse sentido, relevância notável, uma vez que cada filme dialoga com o arcabouço de referências codificado por filmes e textos anteriores operando de maneira particular e com seus próprios recursos (BORDWELL, 1985).

perspectiva dos portugueses: “Eu vinha junto com o Cabral, com uma câmera na mão, filmando tudo que acontecia. [...] O Cabral fazia isso, aquilo, e eu filmava” (MAURO, 1974). Ainda nos meses antes da estréia do filme, Mauro divulga o filme apontando-o como “um hino à bravura lusitana”<sup>165</sup>.

Por outro lado, os índios são, no filme, figuras infantilizadas, que têm nos portugueses seus benfeitores. Isso pode ser acompanhado no comportamento e na forma com que os dois índios que vão à nau de Cabral são recebidos – após o encontro com a tripulação, os índios adormecem ali mesmo no chão, com todos ao redor. Cabral, amavelmente, pede silêncio e dispensa a tripulação. Ele em pessoa acomoda os índios no chão com travesseiros e cobertores. Além do mais, enquanto em sua *Carta*, Caminha, por vezes, se mostra cético acerca da possibilidade de conversão dos índios, no filme “tudo conflui para a aceitação da religião católica no nosso território” (MORETTIN, 2013, p. 276). Os procedimentos impositivos e violentos de catequese são totalmente dissolvidos - os índios aderem à liturgia espontaneamente e ingenuamente, carregam a cruz que será fixada na terra “descoberta”, ajoelham-se para a celebração da missa, uma índia pede um pano para cobrir seu torso. Note-se que a questão da conversão dos indígenas é ressaltada já nos cartazes e material de divulgação do filme.

Figura 26 – Índios carregam cruz.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

<sup>165</sup> O Globo, 3 out. 1937, p.VI.

Figura 27 – Índio recebe e beija cruz de Frei Henrique.



Fonte: Filme *Descobrimto do Brasil*.

Figura 28 – Cartaz de divulgação de *Descobrimto do Brasil*.



Fonte: CTAv.

Conforme aponta Schvarzman (2004), tendo em vista a forma com que os índios são constituídos, o filme parece tributário da política indigenista na época articulada pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI), que tinha em Roquette-Pinto um grande apoiador. O Serviço de Proteção aos Índios e Localização de Trabalhadores Nacionais (SPILTN), criado em 1910, pelo tenente-coronel Cândido Mariano da Silva Rondon, que em 1918 passa a chamar-se apenas Serviço de Proteção aos Índios, consiste em um projeto do Ministério da Agricultura, Indústria e Comércio criado com o intuito de expandir as fronteiras geográficas e econômicas do país e garantir a integridade nacional “civilizando a população do interior, estabelecendo limites territoriais e criando condições para o progresso material da nação” (SOUZA, 2011, p. 116). Constitui-se, portanto, sob a égide de civilização um “lugar do qual se luta para centralizar e manter o monopólio sobre o exercício de diversos poderes sobre os povos nativos” (LIMA, 1995, p. 39). O SPI implanta, gere e reproduz o Estado sobre as populações denominadas como índios pelo exercício da tutela, uma modalidade de poder resultante de “estruturas administrativas desenvolvidas pelo conquistador para abordar os povos conquistados” (LIMA, 1995, p. 13).

Lima faz notar como o poder tutelar se articula a partir da ideia de *guerra de conquista*, implicando na tentativa de “monopólio dos atos de definir e controlar o que seja a população sobre a qual incidirá” (LIMA, 1995, p. 74). O SPI assume, portanto, função tática na demarcação de um mapa nacional que confina as populações indígenas às reservas, espaços definidos pela máquina administrativa do Estado. Conforme faz notar Lima, a aparelhagem da *guerra de conquista* que constitui o poder tutelar guarda continuidade com as investidas de colonização portuguesa, pautadas pela intenção de reafirmação da soberania do monarca. Portanto, é de longa data a confluência entre a visão e as práticas tutelares e a configuração e desdobramento do grupo de mitos da Descoberta, no qual o filme de Mauro se insere. A retomada do mito pelo filme, em 1937, aponta diretamente para a relevância assumida pela *guerra de conquista* na constituição de um Estado forte e centralizado.

Na época que antecede a produção de *Descobrimento do Brasil*, entre 1934 e 1936, o SPI é realocado para o Ministério da Guerra, seu caráter de estratégia militar assumindo ainda mais evidência. Essa transferência conflui com uma série de projetos de cunho disciplinar pautados pela ideia de defesa nacional, também estando ligada ao controle do exército do espaço geográfico construído como território

nacional e de suas populações. No que concerne aos índios, a ideia de nacionalização articula-se com a de sua incorporação como guardiões de fronteiras e ao estabelecimento de postos gerenciados pelo Estado enquanto único centro de poder decisório (LIMA, 1995). Com isso, a ação tutelar é um exemplo bastante paradigmático das relações de poder e de sujeição das populações diversas sediadas no território constituído como Brasil à política autoritária de unificação da nação empreendida por Vargas, que se intensifica no Estado Novo.

A concepção tutelar constituinte do pensamento de Roquette-Pinto fica evidente na seguinte passagem de *Rondônia*:

Nosso papel social deve ser simplesmente *proteger*, sem procurar *dirigir*, nem *aproveitar* essa gente. Não há dois caminhos a seguir. Não devemos ter a preocupação de os fazer cidadãos do Brasil. Todos entendem que *índio é índio; brasileiro é brasileiro*.

A nação deve ampará-los, e mesmo sustentá-los, assim como aceita, sem relutância, o ônus da manutenção dos menores abandonados ou indigentes, dos enfermos, e dos loucos.

As crianças desvalidas, e mesmo os alienados, trabalham; mas a sociedade não os sustenta para se aproveitar de seu esforço.

Além disso, temos, para com os índios, a *grande dívida*, contraída desde os tempos dos nossos maiores, que foram invadindo seu território, devastando sua caça, furtando o mel das suas matas, como ainda agora nós mesmos fazemos.

O direito é um só. Quem, a pretexto de civilizar, esmaga tribus e nações, que sempre viveram independentes, pratica política perigosa para si mesmo; porque a moral dos conquistadores nunca teve outra razão. E o dominador de hoje poderá ser abatido amanhã, por um terceiro que invoque os mesmos princípios.

Ainda mais. Quem pretender governá-los cairá no erro funesto e secular; na melhor das intenções, deturpará os índios. O programa será: *proteger sem dirigir*, para não perturbar sua evolução espontânea.

Na economia nacional, do ponto de vista republicano, a questão indígena deve ser

escripturada,unicamente, nos livros da “Despesa”...

E, assim, dará lucro (ROQUETTE-PINTO, 1919, p. 303).

Os índios - assim como os indigentes, os loucos, os doentes e as crianças - são tratados como incapazes, o autor sendo extremamente normativo acerca de quem seria brasileiro - os índios não. Por outro lado, o texto traz à tona os aspectos funestos e desumanos da *guerra de conquista* autorizada pelo ideal de civilização, opondo-se à exploração do trabalho indígena, legitimando os índios como proprietários do território que sedia o processo de construção nacional e buscando meios para assegurar sua sobrevivência. A ação tutelar implantada pelo SPI constitui-se como uma forma de relacionamento assimétrico, no qual não há diálogo e as sofisticadas práticas políticas das populações ameríndias são ignoradas. Contudo, é importante ter em consideração as ideias que circulavam na época, o contexto no qual Roquette-Pinto formula seu pensamento. Nesse sentido, Souza faz notar que, justamente na época da criação do SPI, Hermann Von Ihering, diretor do Museu Paulista, defendia o “*extermínio* dos indígenas que habitavam o interior paulista” (SOUZA, 2011, p. 112), a maior parte deles Kaingang. Antes disso, também o historiador Francisco Adolfo de Varnhagen aconselha “o governo do Império a declarar guerra aos *índios bravos*” (SOUZA, 2011, p. 112). Assim, exatamente por estar em pauta a *guerra* e o *extermínio* dos indígenas, a estratégia de conquista do SPI parece a menos danosa.

Note-se ainda que, no Brasil da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, estavam sendo discutidas teorias racistas que conjecturavam sobre supostas superioridades e inferioridades de raças. Com isso, desenvolve-se, em torno do Museu Nacional, uma tradição de antropologia física ligada às ciências médicas e biológicas - sobretudo à história natural -, e também ao determinismo racial propalado na época por autores como Henry Thomas Bukle, Arthur Gobineau e Louis Agassiz. Essa corrente, que tinha entre seus principais expoentes João Baptista de Lacerda e Rodrigues Peixoto, tinha por projeto científico “compreender a origem do homem americano e as características dos grupos indígenas da América” (SOUZA, 2011, p. 60), tendendo a “situar os índios do Brasil nos níveis mais baixos da hierarquia das raças” (SOUZA, 2011, p. 112).

Por outro lado, partindo do pressuposto de que “não haveria hierarquias entre os grupos humanos, mas sim diferentes estágios de

‘evolução social’” (SOUZA, 2011, p. 101), Roquette-Pinto buscava “destacar a perfectibilidade biológica do ‘povo brasileiro’, atribuindo os ‘problemas’ do país às questões de ordem política e social, e não às suas características raciais” (SOUZA, 2011, p. 18). Interessado em classificar o que compreendia como tipos antropológicos, buscava valorizar as características da população brasileira, contrapondo-se à condenação da miscigenação articulada pelas teorias raciais e biológicas do século XIX. Nesse sentido, conforme Souza, o próprio Gilberto Freyre apontaria Roquette-Pinto como um dos autores a contribuir “para sua maneira de conceber a miscigenação racial em termos positivos” (2011, p. 17). Conforme observam Ortiz (1985) e Vianna (1995), a interpretação de Freyre do Brasil como cadinho cultural é uma atualização da discussão sobre a miscigenação no Brasil que já vinha se desenvolvendo desde o século XIX. Autores como Sílvio Romero - precursor dos estudos sobre o caráter brasileiro - Nina Rodriguez e Euclides da Cunha percebiam que o meio e a raça definiam a realidade brasileira. Para Silvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues a categoria mestiço correspondia a uma busca pela identidade nacional. Ainda conforme Ortiz (1985), também o livro *O Guarani* (1857) de José de Alencar tentaria desvendar os fundamentos da brasilidade tratando da fusão do índio com o branco, o negro sendo excluído do cadinho cultural e havendo sempre uma supremacia racial do branco. Apenas com o abolicionismo, o negro seria integrado às preocupações nacionais, sendo Nina Rodrigues o primeiro a desenvolver um estudo sobre o negro no Brasil. Contudo, conforme demonstra Vianna (1995), é apenas com a publicação de *Casa Grande e Senzala* (1933) que a questão da mestiçagem, antes tratada como problema e característica de degeneração e inferioridade do povo brasileiro, se constitui como característica positiva e se transforma em solução para a construção da identidade nacional. Assim, voltando ao pensamento de Souza (2011), seria nesse ponto que Roquette-Pinto antecederia Freyre, como ele, apropriando-se das ideias de Franz Boas e rompendo com o racismo dos argumentos que sustentavam que a esterilidade cultural provinda da miscigenação tornaria o Brasil inviável.

É interessante notar ainda que o lusocentrismo que marca *Descobrimento do Brasil*, além de característico do grupo de transformações de mitos sobre a Descoberta, parece ser também uma característica proeminente nas grandes interpretações sobre o Brasil em pauta na década de 1930. A do Brasil mestiço, de Freyre, é uma delas. Mesmo transformando a questão da miscigenação de problema a solução e buscando uma visão positiva no que diz respeito à contribuição das diversas culturas negras e indígenas para a formação da

nacionalidade, o autor não se liberta de um profundo lusocentrismo, notável particularmente em seu procedimento evolucionista de distinguir culturas como mais e outras como menos evoluídas, tendo sempre em vista o ideal de civilização europeu. Desta forma, considera o português como dotado de uma cultura superior. Ele seria o caráter predominante na formação do Brasil. Sua cultura seria seguida numa escala de valores pela do negro, o indígena sendo o portador da cultura menos desenvolvida (ARAÚJO, 1994).

Dentro do grupo de mitos sobre o nacional circulantes na década de 1930, o lusocentrismo também reverbera na historiografia clássica da Música Ocidental no Brasil. Nesse sentido, Mário de Andrade considera que a música brasileira seria feita da ameríndia “em porcentagem pequena”, da africana “em porcentagem bem maior” (ANDRADE, 1962, p. 25), mas principalmente da portuguesa. Também Renato Almeida explicita seus valores quando considera que “o primado luso” se manifestaria “já pela superioridade de cultura, já pela própria ascendência normal do colonizador” (ALMEIDA, 1942, p. 6), como Mário de Andrade, considerando a influência da música indígena diminuta, a negra pautada pelo ritmo e a portuguesa dominante. A ideia das três raças formadoras, com suas correspondentes contribuições pouca, grande e predominante, também pode ser acompanhada nos trabalhos de Acquarone (1948), Kiefer (1977) e Barros (2009).

Chamo a atenção para que deparamo-nos aqui não apenas com uma concepção musical lusocêntrica, mas com todo um projeto para a música brasileira pautado pelo eurocentrismo. Aqui só detém valor artístico a música erudita, essa que, retomando os termos de Menezes Bastos (2013), define a Europa, em oposição a todos os outros povos e organizações sócio-culturais, enquanto *concerto das nações* e que deve ser obra por um indivíduo excepcional e que exerce primado sobre todas as outras noções de pessoa e suas manifestações de subjetividade e criatividade. Assim, o eurocentrismo constituinte de *Descobrimento do Brasil* deve ser acompanhado também em sua música. Note-se, nesse sentido, a significância da escolha de Villa-Lobos, que assume no filme o papel definido pelos modernistas como de grande artista, qual seja, o de construir a arte nacional mediando o *outro interior*, nos termos de Quintero-Rivera (2000, 2002), ou seja, as manifestações populares exóticas para as classes letradas, no caso as indígenas. Os temas indígenas são ouvidos no filme apenas enquanto apropriados pela música de Villa-Lobos, cantados pelo *Orfeão de Professores do Distrito Federal*. Contudo, é importante ter em vista que, não apenas Villa-Lobos e os músicos e coristas são mediadores, mas também os autores

que recolhem os temas indígenas utilizados pelo compositor: Jean de Léry que, no século XVI, transcreve cantos tupinambás, e, não por acaso, Roquette-Pinto<sup>166</sup>.

Em 1912, Roquette-Pinto parte à Serra do Norte, como integrante da expedição antropológica do Museu Nacional, que acompanhará a Comissão Construtora de Linhas Telegráficas do Mato Grosso, mais conhecida como Comissão Rondon. Essa comissão tinha por missão demarcar os limites da nação instalando linhas telegráficas, não apenas assegurando a comunicação entre as diversas regiões do país, mas controlando pontos estratégicos nas fronteiras com o Paraguai e com a Bolívia. Trata-se, portanto, da incorporação dos sertões brasileiros (LIMA, 2008; SOUZA, 2011). Roquette-Pinto, contudo, junta-se à comissão levado por seu interesse pelas populações indígenas. Entra em contato com os Pareci, e com os Nambiquara, índios apontados por Roquette-Pinto (1917) como ferozes e sobre os quais, segundo ele, até as expedições de Rondon se teria muito pouca informação. Passa meses entre os indígenas. Produz grande quantidade de dados antropométricos - cor dos índios, cabelos, pelos, altura, comprimento dos membros -, que, conforme faz notar Souza (2011), são articulados para refutar a suposta inferioridade racial dessas populações. Contudo, também trata do que chama de “informações etnográficas”, quais sejam, descrições de casas, utensílios, hábitos alimentares e vestuários, agricultura, caça, cuidados com os doentes, dança, matemática, hábitos corporais, religião, organização social, lendas e expressões lingüísticas (ROQUETTE-PINTO, 1917). Além disso, registra em cilindros de cera dezessete fonogramas com trechos de música Pareci e Nambiquara, utilizando-se para isso de um fonógrafo Edison portátil, movido à corda, que permitia gravações de até três minutos, (PEREIRA e PACHECO, 2008). Quatorze desses fonogramas são transcritos por Astolpho Tavares e publicados em *Rondônia* (1917).

No que diz respeito às apropriações de Villa-Lobos desses fonogramas, estamos muito próximos àquilo que Clifford define por *surrealismo etnográfico*, alcunha que joga luz sobre a relação entre a atividade etnográfica e a vanguarda artística parisiense nos anos 1920 e 1930. Clifford observa como tanto o surrealismo moderno, quanto a etnografia relativista buscavam outra realidade a partir de um mundo profundamente questionado. Com isso, os artistas e escritores dessa época passam a ter nas sociedades primitivas “fontes estéticas,

---

<sup>166</sup> Tratarei especificamente das transcrições de música indígena apropriadas por Villa-Lobos no 4º capítulo.

cosmológicas e científicas” (CLIFFORD, 2002, p. 136), a busca pelo primitivo, pelas práticas constituídas como populares e tradicionais, levando os artistas a “deslocamentos espaciais e culturais semelhantes aos que fazem os antropólogos” (TRAVASSOS, 1997, p. 19).

No Brasil, já tratei acima da importância que as viagens de coleta folclórica assumem para os modernistas, sendo que Oswald de Andrade, Paulo Prado, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade e também músicos populares como Pixinguinha, Donga, João Pernambuco e Ernesto Nazareth investem-se nessas empreitadas. Também já tratei da importância assumida por essas viagens na biografia de Villa-Lobos, sendo o fato do compositor ter ou não desbravado os confins do Brasil um fulcro acirrado de polêmicas entre seus estudiosos. Chamo a atenção, contudo, mais uma vez para que, no Brasil, o *surrealismo etnográfico* assume a especificidade de ser engajado no projeto de construção da nação e da arte brasileira a partir da apropriação do *outro interior*, da pesquisa pelo popular - desconhecido e exótico para as classes letradas - de sua mediação pelo *grande artista* e consequente transformação em arte nacional.

Ainda tendo em vista a questão do *surrealismo etnográfico* e a relação entre os ideais modernistas e o pensamento antropológico, é interessante que, enquanto diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, Mário de Andrade atrai “o casal Lévi-Strauss, Roger Bastide e Paul Arbousse-Bastide para os projetos culturais e científicos implementados em sua gestão” (PEIXOTO, 1998, p. 92). A municipalidade de São Paulo é uma das financiadoras das expedições de Lévi-Strauss ao Brasil central em 1937 e 1938. Lévi-Strauss ainda publica a maior parte de seus artigos da década de 1930 na *Revista do Arquivo Municipal* e no *Boletim do SEF*, órgãos do Departamento de Cultura de São Paulo. Antes disso, contudo, tendo partido com a Comissão Rondon, e enquanto diretor do Museu Nacional, Roquette-Pinto, tem um papel fundamental na constituição do conhecimento e do material sobre os índios do território nacional.

Conforme Mauro (1966), o interesse de Roquette-Pinto pelas culturas indígenas, assim como seu entusiasmo com *Descobrimento do Brasil*, seria tanto que levaria-o a comprar um terreno na Barra da Tijuca - bairro do Rio, na época longínquo -, lá construindo um quiosque no qual obrigaria todos a falar e a estudar tupi pelo método do General Couto Magalhães. Mauro, por sua vez, se aplica de tal forma aos estudos que, além de escrever falas em tupi para *Descobrimento do Brasil*, publica, em 1957, seu *Vocabulário dos termos tupis de “O Selvagem” de Couto de Magalhães*. Posteriormente, também escreve os diálogos

em tupi para os filmes *Como Era Gostoso o Meu Francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos, e *Anchieta José do Brasil* (1978), de Paulo César Saraceni (MOURA e SANZ, 1984; ALENCAR, 1969)<sup>167</sup>.

Assim, de certa forma, em sua apropriação dos índios, também *Descobrimento do Brasil*, insere-se na configuração do *surrealismo etnográfico* no Brasil. Contudo, se de um lado o trabalho de Roquette-Pinto serve como mediação para a busca pelo *outro interior* construído por Villa-Lobos, por outros vanguardistas modernos e pelo próprio *Descobrimento do Brasil*, talvez o mais interessante seja que, por outro lado, é em sua relação com Roquette-Pinto que os “descobridores” de Mauro, sobretudo os cinemanovistas, percebem que o cineasta encontra seu verdadeiro estilo, o lirismo e a nostalgia ligados ao universo do rural e do bucólico, considerados a característica mais pessoal e marcante de sua obra, assumida pelo próprio cineasta como cerne de seu olhar. Na relação de Mauro com Roquette-Pinto, estamos distantes do primitivismo e do exótico que constituem o *outro interior*. Com Roquette-Pinto, Mauro encontra consigo mesmo, com seu imaginário de infância, compartilhado ente os dois. Apesar de carioca, Roquette-Pinto vive parte de sua infância na fazenda de seu avô materno, nas

---

<sup>167</sup> O tupi é um dos troncos lingüísticos indígenas encontrados no Brasil. O tronco é uma classificação geral dos linguistas para línguas com semelhanças sutis e origens comuns datadas de milhares de anos. O tronco é dividido em famílias, constituídas por línguas com semelhanças mais evidentes e que resultam de separações mais recentes. No caso do tronco tupi, há dez famílias: tupi-guarani, arikém, aweti, juruna, mawé, monde, puruborá, munduruku, ramarama, tupari. Dentro dessas famílias, são classificadas quase 50 línguas e mais alguns dialetos (Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/linguas/troncos-e-familias>>. Acesso em: 30 jan. 2013). O tupi aprendido por Mauro e utilizado em *Descobrimento do Brasil* trata-se da língua geral amazônica, originada por volta do século XVI, na região entre Maranhão, Pará e Amazônia, proveniente de uma população constituída pelo cruzamento entre europeus e índios tupi-guaranis, a qual também se agregaram contingentes de origem africana e de outros povos indígenas. A língua geral amazônica é classificada na família tupi-guarani e consiste em um desdobramento do antigo tupinambá (RODRIGUES, 1996). O livro *O Selvagem*, de Couto de Magalhães, consiste em um curso, publicado originalmente em 1876, voltado principalmente para preparar soldados do exército ou da armada para servirem de intérpretes intermediando a integração dos indígenas à civilização (COUTO DE MAGALHÃES, 1975). Couto de Magalhães define a língua geral amazônica como “língua tupi viva” ou *nheengatu*, termo forjado por ele próprio.

proximidades de Juiz de Fora (SOUZA, 2011; LIMA; SÁ, 2008). O lirismo e a ruralidade são tratados como ainda insipientes nos primeiros filmes de Mauro, vindo a aflorar com força no encontro com Roquette-Pinto e desenvolver-se em sua plenitude apenas nos últimos filmes de Mauro, como *O Canto da Saudade* (1952), *Carro de Bois* (1945), *João de Barro* (1956), *Velha a Fiar* (1964), *Meus Oito Anos* (1956) e na série *Brasilianas* (1945 – 1958).

Apesar de seu próprio reconhecimento da importância de Adhemar Gonzaga na constituição de sua trajetória como cineasta, emerge dos escritos sobre Mauro uma oposição entre o que é percebido como suas características mais autênticas, seu verdadeiro estilo, estando também em pauta a ideia de essência, e o que é tratado como influência de Gonzaga. Salles (1974), por exemplo, considera que o encontro e o tempo de aprendizagem com Gonzaga sufocam o cerne da concepção de vida, mundo e cinema de Mauro. A figura de Adhemar Gonzaga constitui-se na literatura como a de um grande agitador, que se engaja em diversas campanhas em pró do cinema nacional, notadamente, defendendo a isenção de impostos para a importação de filme virgem e a implantação de uma censura federal (GONZAGA, 1987; SALLES GOMES, 1974). Contudo, Gonzaga teria por objetivo criar, no Brasil, uma indústria cinematográfica nos moldes daquela que vinha crescendo em Hollywood, constituindo um cinema nacional sofisticado, que mostrasse um Brasil luxuoso e moderno. Assim, Salles Gomes (1974) identifica na proposta de Gonzaga uma preocupação com a imagem do Brasil no exterior que declinaria para o racismo acerca de negros e indígenas, percebidos como estando em oposição ao Brasil do progresso.

Nos filmes de Mauro, a tentativa de aplicar as teorias cinematográficas de Gonzaga é identificada em *Lábios Sem Beijo*, mas, principalmente, em *Sangue Mineiro*, filme que, em seu projeto, tem roteiro de Gonzaga, mas que acaba por ser escrito por Mauro. A estória se passa em Belo Horizonte, a escolha da capital mineira sendo percebida como pretexto para a construção de um cenário mais moderno e luxuoso do que os dos filmes feitos anteriormente em Cataguases. Também o enredo é tratado como se distanciando do temperamento de Mauro. Nele, a irmã de criação - sofisticada e avançada - seduz o noivo da protagonista, que desesperada tenta se matar e é salva por dois rapazes que por ela se apaixonam (SOUZA, 1977, 1984; SALLES GOMES, 1974).

Assim, conforme Souza, é graças à estabilidade financeira conquistada no INCE e à liberdade propiciada por Roquette-Pinto, que

Mauro reconquista “a plenitude do universo apenas sugerido em *Thesouro Perdido*”, voltando a “filmar a paisagem de sua infância, o mundo das fazendas, engenhos, usinas, cachoeiras e passarinhos, à qual sempre se sentira intimamente ligado, mas que fora forçado a deixar durante décadas (SOUZA, 1984, p. 17). Em oposição ao luxo e ao americanismo identificados nos ideais de Gonzaga, são celebrados nos primeiros filmes de Mauro, sobretudo em *Na Primavera da Vida* e em *Tesouro Perdido*, o caráter artesanal e as soluções criativas e improvisadas. Por exemplo, Glauber Rocha (1961, 2003) considera que Mauro filma em Cataguases, com recursos mínimos, o que percebe como os melhores filmes brasileiros, identificando na obra do cineasta mineiro a perspectiva anti-industrial e a rebelião contra o capitalismo cinematográfico que caracteriza o Cinema Novo. A questão também emerge do documentário de David Neves *Mauro, Humberto* (1964), quando *Ganga Bruta* é apontado como um filme no qual “a intuição bem fundada substitui o excesso de teoria e artificialismo”. Em seu depoimento para o mesmo documentário, Alex Viany ainda considera Mauro o cineasta a mais contribuir acerca da busca de um cinema brasileiro – em sua concepção, ainda em formação –, pois seu estilo seria imune “à alienação anti-brasileira”, “paisagem e homem” estando “entrosados dentro de uma realidade brasileira”.

De fato, o encontro com Roquette-Pinto parece levar Mauro a uma perspectiva crítica acerca dos ideais cinematográficos de Gonzaga, o cineasta passando a sustentar que o cinema brasileiro não precisaria do luxo e nem do exagero das montagens do cinema estrangeiro, mas sim transportar “para a tela o nosso ambiente” (MAURO, 1943, p.31). Mauro e Roquette-Pinto se identificam no que diria respeito “à valorização da cultura brasileira” (SOUZA, 1984, p. 17). É interessante notar, nesse sentido, como o nacionalismo militante de Roquette-Pinto emerge pautado por seus estudos acerca do que chama de tipos antropológicos, que são acionados como recurso político para “contestar a tese da suposta inferioridade brasileira” (SOUZA, 2011, p. 18). Assim, Roquette-Pinto constituía sua atividade intelectual e prática científica como “ancoradas a uma forte missão política e social” (SOUZA, 2011, p. 17). É defendendo que os problemas do país estariam ligados à ordem político-social, e não a questões raciais, que se investe no projeto de educação desenvolvido pelo INCE. Encontra “na ciência e na educação [...] os caminhos do progresso e do aperfeiçoamento humano” (SOUZA, 2011, p. 101). A concepção de educação de Roquette-Pinto, fica evidente em sua diferenciação acerca do cinema instrutivo e do cinema educativo, que é retomada pelo próprio Mauro. Segundo Roquette-Pinto,

ao contrário do cinema de instrução, que se dirigiria principalmente à inteligência, o indivíduo podendo instruir-se sozinho, o verdadeiro cinema educativo é concebido como:

o grande cinema de espetáculo, o cinema da vida integral. Educação é principalmente ginástica do sentimento, aquisição de hábitos e costumes de moralidade, de higiene, de sociabilidade, de trabalho e até mesmo de vadiagem. Tem de resultar do atrito diário da personalidade com a família e com o povo (MAURO, 1944, p. 30).

Novamente, estamos diante de uma concepção de educação marcada pelo caráter disciplinar, ligada à produção de corpos dóceis (FOUCAULT, 1976), a criação do INCE apontando, conforme faz notar Schvarzman (2004), para a integração e construção do país por meio da produção de imagens. No INCE, Mauro e Roquette-Pinto se engajariam na composição de “um novo inventário sobre o país” (SCHVARZMAN, 2004, p. 16), abordando desde vultos históricos e riquezas naturais a descobertas científicas e tecnológicas. Schvarzman aponta que, durante a direção de Roquette-Pinto, de 1936 a 1946 - que, note-se, conflui com os anos do Estado Novo, de 1937 a 1945 -, os filmes do INCE assumiriam caráter afirmativo “o tempo todo trata-se de mostrar os vários elementos notáveis que constituem a nação” (SCHVARZMAN, 2004, p. 236). A autora destaca, nesse sentido, a realização de filmes como *Victória Régia*, a maior flor do mundo, que provaria a exuberância da riqueza da natureza brasileira; *Cerâmica Marajoara*, que provaria o requinte dos índios brasileiros ou; *Bandeirantes*, que mostraria ancestrais da nação heróicos e desbravadores. Além disso, o próprio Mauro embarca no projeto de unificação do país empreendido pela plataforma de Vargas. Em suas palavras, o cinema propiciaria:

intensificar a nossa propaganda externa e interna, sempre necessária, para nos fazermos conhecidos de nós mesmos, com a revelação dos nossos costumes, das nossas riquezas, das nossas necessidades e possibilidades econômicas, que tão variadas são e diferentes nas diversas zonas do nosso imenso país (MAURO, 1943, p. 31).

Roquette-Pinto, assim como o cineasta, souberam enquadrar seus ideais na conjuntura política apresentada, mostrando a confluência de seus projetos com os valores que estavam sendo difundidos pelos governantes. Por outro lado, também é importante ter em consideração que os 357 filmes assinados por Mauro no INCE, grande parte deles realizada durante a direção de Roquette-Pinto, tratam dos assuntos mais diversos, entre eles descobertas científicas, agricultura, artesanato, astronomia, biologia, botânica, química, geografia, física, mineralogia, zoologia, medicamentos, vacinas, esportes, dança, educação, literatura, compositores da Música Ocidental, canções populares, entre outros temas. Os filmes de Mauro no INCE realizam descrições minuciosas de experimentos e processos, como os de eletrificação de uma estrada de ferro, do funcionamento do avião, de usinas de engenho, ou discutem conceitos gerais da ciência, como o de energia, de eclipse ou a evolução dos vegetais. Para isso, Mauro muitas vezes consulta cientistas atuantes em diferentes áreas de conhecimento, como Carlos Chagas Filho, Eduardo de Robertis, Miguel Ozorio de Almeida e Evandro Chagas (MOREIRA, MASSARANI e ARANHA, 2008).

Evidentemente que, como mostra Foucault (1976), longe da neutralidade muitas vezes alegada, a ciência, a história e outras modalidades de saber são constituídas por relações de poder, para o que a escolha de determinados temas e o descarte de outros pelos documentários do INCE aponta diretamente. Contudo, percebo que a abrangência dos temas abordados por Mauro no Instituto, das questões e reflexões por eles suscitados, assim como da atuação dos profissionais que deles participam, não pode ser reduzida aos ideais de propaganda nacional difundidos pelos governantes da época. Tanto é que Mauro produz intensamente no INCE até meados da década de 1960 - sendo que se aposenta em 1967 (SCHVATZMAN, 2004) -, cerca de vinte anos após o término da ditadura de Vargas, o Brasil já tendo atravessado diferentes conjunturas políticas, governos democráticos e, inclusive, no ano em que Mauro se aposenta, atravessando uma nova ditadura, a militar, que se encaminhava para seus anos mais duros (FAUSTO, 2006).

Também foram feitos no INCE reportagens de caráter propagandístico, por exemplo, *Pedra Fundamental do Edifício do Ministério da Educação e Saúde* (1937) e *Dia da Pátria* (1937), contudo, em quantidade muito pequena tendo em vista toda a produção do Instituto. Note-se também que, em 1942, provavelmente por ocasião de uma tentativa de incorporar o INCE ao DIP, Roquette-Pinto entrega a Capanema um arrazoado defendendo a independência de atuação do

Instituto e “explicitando a diferença do âmbito de atuação dos dois organismos” (SOUZA, 2001, p. 172). Por outro lado, entre 1938 e 1945, havia grande quantidade de edições do *Cinejornal Brasileiro*, produção oficial do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, que depois é transformado em Departamento de Imprensa e Propaganda, encomendada inicialmente à Cinédia e depois feita pela própria equipe e laboratório do DIP (SOUZA, 2001).

Chamo a atenção ainda para que, em 1932, Roquette-Pinto assina o *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*, proposta dos educadores reformadores da Escola Nova, que defendia a educação pública, gratuita, laica, igualitária e democrática e um modelo pedagógico pautado por processos de aprendizagem criativos, em oposição à transmissão autoritária e repetitiva de conhecimento. A partir de 1935, quando ocorre a chamada *Intentona Comunista* e a repressão acirra-se, a Escola Nova passa a ser tratada pelo Estado como contrária aos interesses nacionais, alguns dos assinantes do *Manifesto* sendo vítima de perseguição política, como Anísio Teixeira, diretor do Departamento Municipal de Educação da Prefeitura do Distrito Federal que, em 1939, é afastado de suas funções sob acusação de afinidade com princípios comunistas (MAZZEU, 2002), e Cecília Meirelles, que é presa pela tradução do livro infantil *As Aventuras de Tom Sawyer*, incinerado por ser considerado subversivo (HALLEWELL, 2005). Também *Casa Grande e Senzala* é queimado por ser considerado ““pernicioso [...], antinacional, anticatólico, anarquista, comunista” seu autor merecendo ““purificação por um [...] auto-de-fé cristão” (SILVA apud HALLEWELL, 2005, p. 457)<sup>168</sup>. Gilberto Freyre também é perseguido pelo Estado Novo, perdendo seu cargo docente na Universidade do Distrito Federal e acabando por ser preso em 1942. Esse episódio evidencia as dissonâncias entre o pensamento de Roquette-Pinto e a ideologia do Estado Novo, pois como já disse, o próprio Freyre reconhecera o impacto das ideias do médico antropólogo acerca de sua concepção de mestiçagem constituinte de *Casa Grande e Senzala*. Assim, se há coincidências há também descontinuidades de visões de mundo entre Roquette-Pinto e o projeto de Vargas de construção nacional, a proposta educacional do médico-antropólogo apontando, sobretudo, para sua profunda devoção às ciências experimentais – estando aí, principalmente, sua afinidade com a Escola Nova – e sua

---

<sup>168</sup> O livro citado por Hallewell trata-se de Silva, Hélio. Mil novecentos e trinta e sete: todos os golpes se parecem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, 429p.

consideração de que elas seriam um instrumento eficaz para a transformação do país (LIMA; SÁ, 2008).

Voltando ao lirismo de Mauro, é também muito interessante que ele seja identificado como expresso, sobretudo, no que além de remeter ao universo da ruralidade é concebido como *natureza brasileira*. Chamo a atenção para como o termo natureza assume nesse contexto duplo significado, remetendo tanto ao que se compreende como meio onde habitam os vegetais e animais antes da ação do homem – constituído em oposição à cultura – quanto à forma, substância ou essência “em virtude da qual a coisa se desenvolve e torna-se o que é” (ABBAGNANO, 2000, p. 699). Assim, o Brasil possuiria sua natureza alcançando sua forma, desenvolvendo seu caráter inato de forma perfeita, encontrando sua causa final, aquilo que consistiria na essência do ser nacional. Ora, essa nostalgia acerca da *natureza brasileira* não parece ter muita afinidade com o projeto populista de modernização e de mobilização de grandes massas urbanas articulado por Vargas – e que tem no canto orfeônico de Villa-Lobos expoente central.

Percebo essa divergência acerca do caráter do país como de extremo interesse, pois ela evidencia de forma notável a complexidade das relações dos intelectuais que assumem cargos públicos e a conjuntura política estabelecida pelos ideais do governo de Vargas. Note-se com isso, como está em jogo a articulação de grandes sistemas de valores, significados e chaves de interpretação para a constituição da ideia de nacionalidade. A questão aproxima-se da oposição identificada por Oliveira (2009) entre a articulação do nacional oficial como ligada ao samba, ao urbano, à alegria, ao moderno e ao litoral – sobretudo ao Rio de Janeiro - e a emergência de um universo do rural, de musicalidades como a sertaneja, e da melancolia, *outrificado* e remetido ao regional e a lados ocultos do Brasil. O autor ainda faz notar como esse outro regional e rural recebe tanto valorações positivas – sobretudo relacionadas ao romantismo, que o constitui como espécie de herói ligado à natureza e que também pode assumir um sentido de crítica à modernidade, como parece ser o caso da apropriação de Mauro por Glauber Rocha – quanto negativas, ligadas à comicidade.

Esses grandes sistemas de valores e interpretações são certamente conflitantes, contudo, não fixos, e nem excludentes, apropriados, refeitos e recombinaados por diferentes propostas de nacionalismo, diferentes projetos para o Brasil, emergidos em conjunturas diversas – o de Getúlio Vargas, o de Gilberto Freyre, o de Adhemar Gonzaga, o dos modernistas, o dos cinemanovistas, o de Roquette-Pinto, o de Humberto Mauro, entre muitos outros.

Assim, apesar de integrado à máquina burocrática como funcionário público, os propósitos e visões de mundo de Mauro não parecem coincidir com os difundidos pelo estado varguista, no que percebo que o cineasta difere de Villa-Lobos. No que concerne a *Descobrimento do Brasil*, Morettin percebe em suas imagens certa tensão acerca do tom cívico de celebração oficial “pretendido pelos organizadores do projeto” (MORETTIN, 2013, p. 76). O autor faz notar como há no filme ênfase a situações nostálgicas e melancólicas, a exemplo das duas noites que integram a viagem dos portugueses, a perda da nau de Vasco de Ataíde e dos degredados que ficam no Brasil, cujas imagens encerram o filme. Ainda sobre a especificidade do olhar de Mauro na constituição do filme, Hernani Heffner<sup>169</sup> me chamou a atenção para como as imagens de *natureza* nele ganham espaço. De fato, há diversas imagens de água, do sol se pondo no horizonte, do mar, de estrelas no céu e de árvores.

Pode também estar relacionado à dissonância entre o olhar de Mauro e toda a propaganda e alarde em torno do filme o fato de que ele é um fracasso de bilheteria, o público não respondendo ao interesse esperado e condizente com o investimento (SCHVARZMAN, 2004). Após sua estréia no cinema *Palácio*, o filme passa a outros cinemas do centro do Rio de Janeiro – *Império* e *São José* -<sup>170</sup>. Conforme Morettin (2001), o filme também é exibido no *Odeon* de Niterói e em cinemas de bairros do Rio, como o *América*, o *Ipanema* e o *Americano*, também integrando, em maio de 1938, as comemorações do mês do Cinema Brasileiro. Morettin (2001), também encontra registro, em 1938, de uma exibição em Alagoas e, curiosamente, não encontra nenhum registro de exibições na Bahia, cidade de sua produtora. Conforme Mauro (1966), o filme também iria, juntamente com os curtas-metragem educativos do INCE *Victoria Regia* e *Céu do Brasil*, representar o Brasil na Exposição Internacional de Arte de Veneza. Em 1939, o filme estréia em Lisboa, na sala de espetáculos Coliseu dos Recreios, não despertando interesse e não ficando em cartaz por mais de uma semana (PINA, 1989).

---

<sup>169</sup> Conversa informal, na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro, no segundo semestre de 2011.

<sup>170</sup> A Nota, sem data, encontrado na seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

Figura 29 – Sol se pondo no mar em *Descobrimento do Brasil*.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

Em 1967, quando Mauro se aposenta do serviço público, o INCE é integrado ao Instituto Nacional do Cinema (INC). Seu trabalho no INCE e o contato com Roquette-Pinto marcam profundamente o cineasta. Declara seu amor pelo Instituto em entrevista a Segismundo (1952), considerando que graças a ele o Brasil seria um dos poucos países a possibilitarem que os cientistas documentem suas pesquisas. Em diversas ocasiões o cineasta manifesta sua insatisfação com a integração do INCE ao INC, apontando que, diferentemente desse segundo Instituto, o INCE teria objetivos estritamente educativos. Em 1966, quando seu depoimento é gravado pelo MIS, deixa o seguinte recado à posteridade:

eu acho que foi graças à intervenção do professor Roquette-Pinto que o cinema brasileiro encontrou uma orientação verdadeiramente certa, naquilo que faltava a ele, que é o que concerne ao filme educativo, instrutivo, científico, popular por excelência, talvez até fundamental para o aperfeiçoamento da cultura do povo brasileiro. É indispensável (MAURO, 1966).

Após *Descobrimento do Brasil*, Mauro fará mais dois longas-metragens: *Argila* e *O Cato da Saudade*. *Argila* é realizado em 1940, filmado em Itaipava, novamente para a *Brasil Vita Filmes*, com

argumento de Roquette-Pinto de quem ouvimos a voz em uma conferência sobre a cerâmica marajoara. Na estória, uma mecenas rica e sofisticada, interpretada por Carmen Santos, apaixona-se por um artista de cerâmica de Marajó (DUARTE, 1978; ALENCAR, 1969; MAURO, 1966; SOUZA, 1984). Mauro ainda participa do filme *Inconfidência Mineira*, também produzido por Carmen Santos, entre 1941 e 1948. Segundo Perdigão (1967), dirigiu o filme, contudo, sem chegar a assiná-lo, seu papel ficando restrito à continuidade e colaboração em roteiro e diálogos. Segundo Mauro (1985), *Inconfidência Mineira* pegou fogo no incêndio do laboratório de Carmen Santos, juntamente com *Favela dos Meus Amores* e *Cidade Mulher*<sup>171</sup>.

Em 1950, Mauro regressa a Volta Grande, sua cidade natal, e funda o estúdio *Rancho Alegre*. Lá, realiza *O Canto da Saudade*, lançado em 1952, cuja estória é extraída de uma lenda da região sobre um tocador de sanfona, Galdino - interpretado por Mário Mascarenhas - que desaparece depois de rejeitado por sua amada. Mauro também trabalha no filme como ator, interpretando um velho coronel (ALENCAR, 1969; DUARTE, 1978). Em 1954, *O Canto da Saudade* recebe o Prêmio Saci<sup>172</sup>. Aos 72 anos, “pobre como aqui chegou” (ALENCAR, 1969, p. 4), com uma pequena pensão como aposentado do INCE, Mauro muda-se para Volta Grande.

Em seus dois últimos filmes, *Carro de Boi* (1974) e *Teoria Geral da Fazenda Clássica*, considerado durante algum tempo como

---

<sup>171</sup> Mauro comenta sobre o incêndio: “O filho dela (Carmen Santos), Murilo, me disse: - Sr. Mauro, o senhor vai lá na filmoteca, tira o que o senhor quiser. E eu não podia ir, pedi ao raio do Manoel (funcionário do INCE), desculpe, ele já morreu mas que vá para o raio que o parta, eu pedi a ele para ir lá e ele não foi. Quinze dias depois, pegou fogo naquilo, queimou tudo. Se ele tivesse me atendido conforme havia prometido, eu hoje seria proprietário dos negativos daqueles três filmes” (1985, p. 39).

<sup>172</sup> Além do prêmio *Medalhão Cinearte* por *Tesouro Perdido* (1927) e do Prêmio Saci, por *Canto da Saudade*, Perdigão (1967, p.10) elabora uma lista de prêmios recebidos por Mauro: *Medalha Rio Branco*, conferida pelo Ministério das Relações Exteriores; *Medalha Ruy Barbosa*, pela casa de Ruy Barbosa; *Saci* para *O Canto da Saudade*, por O Estado de São Paulo; *Tribunoscope*, pelo jornal A Tribuna (Curitiba); *Prêmio do SODRE* para *João de Barro*, pela Cinemateca Universitária de Montevideo; *Fotograma de Ouro*, para *A Velha a Fiar*, pelo I Festival de Cinema Amador da Bahia; *Medalha de Honra da Inconfidência*, pelo Governo de Minas Gerais; *Placa de Prata de cinema*, por O Globo; *Troféu Criança*, pela *Campanha Nacional da Criança*.

inexistente e encontrado por Sérgio Santos, em 1999<sup>173</sup>. Mauro ainda deixa depoimentos sobre seu desejo de realizar um filme sobre as trovas brasileiras (ALENCAR, 1969; VIANY; NEVES, 1977), um filme intitulado *A Volta ao Município em 8 dias*, no qual um personagem viajaria em animal ou veículo puxado por animal, deixando oito mulheres apaixonadas por ele, e um filme baseado no *Eclesiastes* (MAURO, 1966).

Em 1978, Mauro sofre e recupera-se de um enfarte. Em novembro, de 1982, lança um apelo na imprensa pedindo o remédio Bendolina, fabricado na Itália, para não ficar cego do olho esquerdo, já tendo perdido a visão do direito<sup>174</sup>. Mauro consegue o medicamento<sup>175</sup>, mas sua cegueira continua se agravando. No início de novembro de 1983 é internado no Hospital Maternidade de Volta Grande devido a problemas respiratórios. Falece em 5 de novembro de 1983<sup>176</sup>.

---

<sup>173</sup> O Estado de São Paulo, 12 set. 1999, pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

<sup>174</sup> O Dia, 14 nov. 1982; Jornal do Brasil, 15 nov. 1982: 6; Jornal da Tarde, 17 nov. 1982, p. 22; Diário do Grande ABC, 20 nov. 1982; O Popular, 21 nov. 1982, consultados na pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

<sup>175</sup> Jornal do Brasil, 17 nov. 1982; Jornal do Brasil, 19 nov. 1982: 11; O Globo, 19 nov. 1982; Jornal da Tarde, 19 nov. 1982; Estado de Minas, 19 nov. 1982; Jornal do Brasil, 19 nov. 1982, p. 2; Diário da Tarde, 24 nov. 1982, encontrados na pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

<sup>176</sup> O Globo; Jornal do Brasil, 6 nov. 1983; O Dia, Folha de São Paulo, Tribuna da Imprensa, Última Hora, Diário Popular, Zero Hora, O Globo, Jornal do Brasil, Zero Hora, Jornal do Brasil, O Estado de São Paulo, Última Hora, O Estado de Minas, 7 nov. 1983; O Estado de São Paulo, Diário de Goiânia, Jornal de Brasília, Diário do Grande ABC, Correio do Povo, Estado de Minas, Jornal dos Sports, Correio Brasiliense, 8 nov. 1983; Revista Manchete, O Dia, Diário de Pernambuco, 9 nov. 1983, pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte. Muitas dessas notícias trazem sinopses biográficas, que contudo não acrescentam informações às biografias de Mauro já comentadas. Por ocasião da Morte do cineasta é realizada uma série de homenagens, entre elas a do XII Festival de Cinema Brasileiro de Gramado, a *Mostra Humberto Mauro* em Cataguases, também levada para o Rio e para São Paulo, a emissão de um selo comemorativo dos 60 anos do *Ciclo de Cataguases* pela Comissão Filatélica Nacional, a *Mostra Humberto Mauro*, realizada na Cinemateca Brasileira, com exibição de filmes e exposição, além de impressão de uma revista com textos de Roberto M. Moura e Luiz Alberto Sanz e Carlos Roberto de Souza, com dados sobre os filmes, biografia e filmografia de Mauro.

Figura 30 – Humberto Mauro em Volta Grande.



Fonte: CTAv.

## Capítulo II: Descobrimiento do Brasil e seus meios.

Em 1949, quando inicia sua busca por filmes, que resultará na *1ª Retrospectiva do Cinema Brasileiro* (1952), Caio Scheiby, então funcionário do MAM de São Paulo, consegue com Gonzaga os negativos de *Ganga Bruta* e o filme é exibido (DUARTE, 1978; SOUZA, 2009). É importante ressaltar, contudo, que esses negativos não estavam organizados em sequência cinematográfica e que, com isso, Scheiby realiza uma reconstituição do filme, recriando-o a partir de um enredo encontrado na Revista Cinearte. Segundo Duarte (1978), o trabalho de Scheiby resulta em uma redução em 16 milímetros<sup>177</sup>, que se perde em um incêndio, em 1965. Contudo, Mauro remonta, pelo menos mais uma vez, os negativos de *Ganga Bruta*, na Cinemateca Brasileira, quando busca “reunir a imagem com o som dos discos Vitaphone originais” (SOUZA, 2009, p. 81). O próprio Mauro, no documentário de Neves e Viary (1977), afirma ter modificado *Ganga Bruta* nessa ou em outras remontagens.

Essas remontagens não são processos simples, mas implicam na própria constituição do significado das imagens na narrativa do filme. Conforme Bernardet (2004), a montagem consiste no processo de colocar as imagens capturadas uma após a outra. Nas décadas de 1920 e 1930, a centralidade da montagem é muito desenvolvida por Eisenstein, que considera que a cinematografia é, antes de tudo, montagem, concebida como a organização de planos, que quando isolados são neutros em conteúdo, “em contextos e séries *intelectuais*” (EISENSTEIN, 2002, p. 36). Para ele, um fragmento de filme “continuará neutro, apesar de ser parte de uma sequência planejada, até que seja associado a um outro fragmento quando de repente adquire e exprime um significado mais intenso e bastante diferente do que o planejado para ele na época da filmagem” (EISENSTEIN, 2003, p. 20)<sup>178</sup>. Ou seja, as mesmas imagens organizadas de diferentes formas, podem constituir filmes completamente diferentes, e teríamos, assim, com as remontagens, a emergência de distintos *Gangas Brutas*. Glauber Rocha, contudo, se opõe à concepção de montagem de Eisenstein. Analisando *Ganga Bruta*, considera que a “*lírica pura significação*

---

<sup>177</sup> A nomenclatura 16 milímetros refere-se à largura do filme. O filme comercial padrão era o de 35 mm. Contudo, por ser mais econômico e ágil, o filme em 16 mm se popularizou muito até os anos 1980.

<sup>178</sup> Voltarei à questão da montagem em Eisenstein e a sua proposta para a utilização do som no 3º e no 5º capítulo.

*nascente* está no plano em si e não na sequencia” (ROCHA, 2003, p. 50). *Ganga Bruta* é considerado como um filme de *mise-en-scène*, ou seja, no qual “a montagem não é uma tirania e é a visão do cineasta diante de cada fase dramática que o impulsiona para esta ou aquela escolha da câmera, realizando a montagem a partir de um ritmo interior” (ROCHA, 2003, p. 50). Rocha tira o peso da montagem, considerando-a como ligada a um *ritmo interior* e à vivência do cineasta. A questão é se no filme visto por ele esse ritmo teria sido impresso por Mauro ou por Scheiby e quando.

*Descobrimento do Brasil* também é exibido na 1ª *Retrospectiva do Cinema Brasileiro*. Não encontrei, contudo, informações sobre seu estado na época ou sobre se, então, teria sofrido alguma intervenção. Todavia, Heffner me apontou<sup>179</sup> que nos anos 1950, com seu reconhecimento como pioneiro do cinema brasileiro, Mauro resolveria zelar por seu lugar na história e refaria não apenas *Ganga Bruta*, mas todos os seus filmes, inclusive *Descobrimento*. Heffner me chamou a atenção para o artigo de Mário Nunes (1937), segundo o qual, o filme visto em 1937 duraria uma hora e trinta minutos, enquanto o filme que conhecemos hoje dura apenas uma hora. Os produtores de *Descobrimento* sustentam a informação, pois publicam em anúncio publicitário o trecho da crítica de Nunes no qual é mencionada a duração do filme<sup>180</sup>. Além disso, encontrei um programa do cinema *Palácio* com o anúncio de sessões de *Descobrimento* intercaladas de duas horas<sup>181</sup>, o que aponta para um filme de uma hora e vinte - tendo em vista os complementos e o intervalo. Sobre o assunto, tanto Heffner quanto Fabricio Felice<sup>182</sup> ainda me chamaram a atenção para que o filme entra no circuito comercial, que na época, já demandava filmes mais longos do que uma hora.

As desconfianças de Heffner me deixaram atenta à dinamicidade da passagem do filme pelo tempo. Durante muito tempo de minha pesquisa, me senti confusa e desconfiei de que a trilha que conhecia como *original* não datasse de 1937. Aos poucos deixou de ser óbvio para mim que um filme de 1937 chegasse ao século XXI. Fui percebendo que tanto a questão da originalidade, quanto da preservação

---

<sup>179</sup> Conversa informal, na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro, no segundo semestre de 2011.

<sup>180</sup> Diário de Notícias, 5 dez. 1937, p.12.

<sup>181</sup> A Noite, 10 dez. 1937, p.5.

<sup>182</sup> Também em conversa informal, na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro, no segundo semestre de 2011.

e constituição da história estão implicadas em uma rede imbricada de relações de poder e disputas por legitimidade, envolvendo instituições e diferentes agentes que selecionam o que será descartado e desconsiderado e o que será preservado e constituído como verdade histórica. São essas relações que buscarei compreender e descrever nesse capítulo, também evidenciando como elas determinam a forma específica com que o filme atravessará o tempo. Iniciarei, para isso, pela descrição do que consegui levantar sobre os processos de restauração e possíveis edições a que o filme foi submetido.

## 2.1 Restaurações e possíveis edições de *Descobrimento do Brasil*.

*Começar significa eliminar todos os pressupostos*  
(Deleuze, *Différence et Répétition*, 1968).

Um dos primeiros pontos críticos quanto a possíveis intervenções de Mauro em *Descobrimento* posteriores a seu lançamento, em 1937, consiste no momento em que o cineasta leva o filme ao Festival de Veneza, em 1938<sup>183</sup>. Mauro leva a Veneza uma cópia de *Descobrimento* “cortada convenientemente das partes românticas e contendo apenas os fatos essenciais”<sup>184</sup>. Nas notícias e sinopses publicadas na época do lançamento do filme, não encontrei comentários sobre partes do filme que não constam na versão conhecida atualmente, salvo matéria publicada na Gazeta de Notícias (25 nov. 1937, p. 9), intitulada *Nos domínios do nacional: O Film “O Descobrimento do Brasil” nos mostra numa sequencia composta com habilidade, o primeiro D. Juan que pisou terra brasileira*. O D. Juan anunciado pela matéria trata-se de um marinheiro, que vendo os capitães da frota oferecerem colares e bugigangas aos indígenas para garantirem sua acolhida, oferece um colar a uma índia, que vibra de emoção e enlouquece pelo colar. O idílio, “que ainda ia começar”, contudo, é interrompido pela chegada de um índio. Não há isso no filme que assisti. O personagem Afonso Lopes

---

<sup>183</sup> Encontrei destacado em notícias da época e notícias e depoimentos de Mauro posteriores, o fato de essa ter sido a primeira vez que o Brasil é representado em um festival internacional de cinema.

<sup>184</sup> O Globo, 13 jul.1938, arquivo de Carlos Roberto de Souza. Também Cine Magazine, ano VI, n.53/54, p.10-11, jul. 1938, traz a notícia de que o filme teria sido adaptado para sua exibição em Veneza, não sendo “propriamente o filme que foi apresentado ao público”.

oferece, sim, colares e objetos aos indígenas, mas a atriz que faz uma índia, única do filme, aparece apenas brevemente, observando por entre as folhagens. Não descarto, todavia, que o episódio inexistente tenha sido imaginado pelo jornalista para suscitar interesse para o filme. Entrevistando Mauro, Carlos Roberto de Souza, toca no assunto:

CR: A gente encontra notícia de que, quando você levou o *Descobrimento* para Veneza, você tirou a parte romântica.

HM: Não tem parte romântica nenhuma no filme! Nunca teve.

CR: Você cortou o filme de alguma forma?

HM: Não. Fizemos lá uma redução. Determinadas coisas que demoravam muito ficamos com medo. O *Descobrimento*, o verdadeiro, é chatérrimo. Não tem nada. O sujeito veio de lá aqui e não aconteceu nada. Os índios também não fizeram nada. Porque se o Cabral, por um azar, desse lá nos Aimoré, eles comiam eles todos. Os Tupiniquim era uma beleza. Mas não sei, não tem parte romântica no filme. Eu não cortei nada, não. Eu botei um desenho animado para mostra o trajeto.

CR: Essa versão que a gente conhece hoje é a versão original ou uma versão reduzida?

HM: É um pouco cortada. Mas o negócio de corte não modificou em nada o filme. [...]. Depois o Instituto do Cacau deu para o Instituto. Negativo, dei tudo. Para eles fazerem projeção nas escolas<sup>185</sup>.

O depoimento de Mauro é bastante confuso e mesmo contraditório sobre se o filme teria sido cortado. Afirma enfaticamente nada ter cortado, mas que “determinadas coisas que demoravam muito” foram reduzidas. Mas como reduzir partes sem cortar?<sup>186</sup> Quando Mauro

---

<sup>185</sup> Entrevista que me foi cedida por Carlos Roberto de Souza, que faz parte de uma série de entrevistas que realizou com Mauro em Volta Grande, por volta de 1976 e início de 1977.

<sup>186</sup> Como me chamou a atenção Carlos Roberto de Souza, o termo redução pode se referir também à elaboração de cópias com bitola de 16 milímetros. Contudo, não parece ser o caso aqui, uma vez que se está falando do conteúdo do filme e não do suporte de suas cópias.

afirma nada ter cortado, parece estar se referindo a alguma parte específica do enredo, no caso, a mencionada “parte romântica”. Parece, contudo, que Mauro reduziu alguns planos, para abreviar as sequências e deixar o filme mais dinâmico. Em seguida, Mauro definitivamente afirma que a versão do filme conhecido na época, meados dos 1970, seria “um pouco cortada”, não ficando claro se essa intervenção teria sido feita no momento em que o filme vai à Veneza ou posteriormente. Também emerge a questão sobre se seria cortada apenas a cópia a ir a Veneza, ou negativos e todo o material do filme. Para o entendimento da complexidade dessa questão, é necessário nos determos um pouco sobre os processos de fabricação de um filme em película. Sigo, assim, com o que consegui compreender das exegeses de meus interlocutores e pesquisa bibliográfica sobre o assunto.

Tendo em vista a proposta latouriana de articulação de uma antropologia da técnica (1996, 2001), o registro da imagem cinematográfica parece ser um caso bastante paradigmático do processo de *inscrição*, ou seja de mediação de fenômenos por meio de codificações e da transcrição de um registro a outro. No cinema, a imagem luminosa acomoda-se à uma superfície sensível. Para que a imagem no filme exposto na câmera torne-se visível, a película passará por um processo químico de revelação, no qual, no caso do filme preto e branco, “as luzes brilhantes do exterior terão formado imagens negras de prata e as obscuridades corresponderão a áreas transparentes na película” (GARCÍA, 2006, p. 29, tradução nossa), produzindo-se a imagem negativa.

O som do filme, pode ser captado por diferentes processos, no caso de *Descobrimento*, as informações são de que foi utilizado som óptico, gravado fotograficamente na película. Para garantir que som e imagem possam ser tratados com as especificidades de que necessitam, normalmente é utilizada outra película para se gravar o som e se faz também um negativo de som (GARCÍA, 2006). A partir da imagem negativa e do negativo de som, se fazem cópias, nas quais a imagem será invertida e portanto, coincidente com o que foi filmado. A cópia é “a versão final e acabada de um filme” (CINEMATECA BRASILEIRA, 2006, p. 28), contém as imagens e a pista de som assim como os créditos, é ela que veiculará a apresentação pública do filme.

Note-se, assim, como a questão do *original* é aqui dissolvida: *a versão acabada é a cópia*. Nos deparamos, desta forma, frontalmente com as questões desenvolvida por Benjamin sobre a perda da aura e dissolução da autenticidade da obra de arte. Essas questões estão ligadas à transformação do caráter geral da arte deslanchado pela substituição da

unicidade da presença da obra de arte, sua duração material. Benjamin ressalta como nas formas de produção artística constituídas por técnicas de reprodução, tais como o cinema, além da fotografia e a da fonografia, a questão do *hic et nunc* (aqui e agora) da obra, sua concentração “no próprio lugar onde ela se encontra” (BENJAMIN, 1969, p. 18) é posta em cheque. A multiplicação dos exemplares faz com que um acontecimento que só se produziria uma vez seja transformado em fenômeno de massa, as técnicas de reprodução permitindo ao objeto “oferecer-se à visão ou à audição em qualquer circunstância” (BENJAMIN, 1969, p. 20). No cinema, a técnica de reprodução não é apenas uma “condição externa que permitiria sua difusão maciça; sua técnica de produção funda diretamente sua técnica de reprodução” (BENJAMIN, 1969, p. 23).

Também García ressalta a centralidade da reprodução na produção de filmes, pontuando que no cinema a “realidade exterior é filmada (reproduzida) sobre as películas utilizadas na câmara e, por sua vez, as películas da câmara serão reproduzidas sobre outras películas até que se consiga as cópias de exibição” (2006, p. 29, tradução nossa). Há de se refletir, contudo, sobre o que seria essa “realidade exterior” e se ela não seria antes de reproduzida, produzida pelo enquadramento e o olhar específico da câmara. Todavia, o que quero enfatizar aqui é a importância dos processos de transferência das imagens de uma película para outra, aqui tratados como reprodução, para a produção cinematográfica e constituição do filme.

A cadeia de reprodução que constitui um filme não se encerra apenas com a confecção de cópias. O procedimento para cópias deteriora o negativo. Com isso, se criou um processo, no qual, poupa-se o primeiro negativo, fazendo dele uma cópia, chamada “master”, *matriz* positiva de segunda geração (CINEMATECA BRASILEIRA, 2006), destinada não à exibição mas à confecção de um segundo negativo, o contratipo ou internegativo, que dará origem às cópias de projeção.

Tendo todo esse processo em vista, voltando a *Descobrimiento*, complexifica-se a questão do corte do material a ser levado a Veneza. Mesmo que, na ocasião, tenha sido alterada apenas uma cópia, e não o negativo ou internegativo, ela parece ter sido a geradora do filme que conhecemos hoje, tendo sido transformada em uma nova *matriz*. Isso porque conforme o depoimento de Mauro à Carlos Roberto de Souza transcrito acima, seria na versão do filme levado a Veneza que ele insere “um desenho animado para mostrar o trajeto”, que conclui serem os mapas com o barquinho se movimentando que descrevem o percurso dos portugueses no filme que conhecemos hoje.

Mauro ainda afirma a Carlos Roberto de Souza que ele e o Instituto do Cacau dariam tudo, incluindo os negativos para o INCE. Assim, apesar do Instituto Nacional do Cinema Educativo constar nos créditos iniciais do filme que conhecemos como *original*, apenas após seu lançamento, *Descobrimento* é incorporado por essa instituição. Conclui-se, com isso, que os créditos iniciais do filme devem ter sido editados no momento de incorporação do filme ao acervo da instituição, sendo incluído o crédito para o INCE. Consultei, de propriedade de Carlos Roberto de Souza, uma cópia do livro de tombo do INCE, no qual era registrado todo o material que entrava na instituição. Pelo que pude compreender do documento, o filme entra no INCE logo após seu lançamento, em 16 de dezembro de 1937, o material ali registrado consistindo em uma cópia em 16 milímetros e um contratipo, ou seja, um negativo oriundo de uma cópia *matriz* feita a partir de um primeiro negativo. Note-se, com isso, que é já bem cedo que se perde notícia dos primeiros negativos de *Descobrimento*.

Depois disso, a notícia mais antiga sobre o material do filme que obtive procede de uma ficha com dados da base da Cinemateca Brasileira, que também me fora gentilmente cedida por Carlos Roberto de Souza e que apenas pude decifrar com a ajuda e paciência de Fabrício Felice. Nessa ficha, há registro de um contratipo depositado na Cinemateca Brasileira pela Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima (EMBRAFILME), segundo Souza<sup>187</sup>, proveniente do INCE que, como já disse, fecha suas portas em 1966, suas atribuições e acervo passando inicialmente ao INC e, em seguida à EMBRAFILME, com a extinção do INC, em 1975. Seria esse o material que fora cedido por Mauro ao INCE em 1937? Não, e para compreender o porquê, mais uma vez é necessário nos determos no processo de produção de películas. Isso porque, é importante ressaltar aqui que, como propõe McLuhan (2003), os processos de mediação que caracterizam as artes de reprodução não são apenas veículos, mas constituintes de formas e conteúdos.

As películas sobre as quais se registram as imagens e os sons se constituem de dois elementos básicos: uma camada sensível (a emulsão, que no caso dos filmes em preto e branco, como é o caso de *Descobrimento*, é formada por uma camada de gelatina-brometo de prata, podendo também haver outra camada protetora de gelatina muito fina) e o suporte (GARCÍA, 2006). Até a década de 1950, esse suporte

---

<sup>187</sup> Em conversa realizada a 11 de maio de 2012.

era fabricado em nitrato de celulósido, material auto-inflamável<sup>188</sup>, que é pouco a pouco substituído pelo acetato de celulose. O contratipo a entrar no INCE, em 1937, consiste, com isso, muito provavelmente de material em nitrato e segundo, a base de dados da Cinemateca Brasileira, acessada por Souza, o contratipo cedido pelo INCE está em acetato. Não obtive notícia de quando ocorre a substituição do material, mas para a produção do novo contratipo em acetato, em algum momento durante os 29 anos no INCE, Mauro deve ter feito uma nova *matriz* para gerar o novo internegativo. Pode ter, inclusive, repetido o processo algumas vezes, sendo que o contratipo a ser incorporado pela Cinemateca Brasileira poderia ser material de quarta, quinta, sexta, décima geração. Não se sabe quantas vezes Mauro teria trabalhado no material e nem quantas vezes na execução de reproduções teria retocado, ou mesmo reconstituído, seu filme.

A questão aponta para a possibilidade de existência de uma infinidade de versões do filme, nos termos de Deleuze, compostíveis – dizendo respeito ao “conjunto das séries convergentes e prolongáveis que constituem um mundo” (DELEUZE, 2012, p. 106) à “condição de um máximo de continuidade para um máximo de diferença” (DELEUZE, 2006, p. 367) – e impossíveis – pertencentes a mundos possíveis, porém divergentes. Estamos no domínio da diferença e da repetição que caracteriza o mundo moderno, concebido como aquele onde há falência do princípio de identidade que define o primado da representação. Ao contrário da representação, a repetição é singular, fundada naquilo que não pode ser substituído. Tem a variação como seu elemento genético. Repetir é diferir, ao mesmo tempo em que a diferença pode ser compreendida apenas na repetição. A repetição implica, portanto, em mudança, em movimento, levando a uma desordem criadora que se constitui por “uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação” (DELEUZE, 2006, p. 93). Para Deleuze, o idêntico e sua reflexão no negativo projetam a diferença em um espaço sem profundidade, plano e superficial. No mundo moderno, as identidades são apenas simuladas, não sendo “próprio do simulacro ser uma cópia, mas subverter todas as cópias, subvertendo *também* os modelos”

---

<sup>188</sup> No Brasil, são enumerados por Barros (1978) como depósitos de filmes que explodiram devido a característica auto-inflamável do nitrato o da *Metro*, o da *Aliança*, o da *Cinédia* e o de Alberto Botelho, um dos responsáveis pela fotografia de *Descobrimento do Brasil*.

(DELEUZE, 2006, p.17). É exatamente essa subversão dos modelos que caracteriza as técnicas de reprodução constituintes do cinema. Já os modelos, as *matrizes*, são cópias de cópias.

Voltando à cadeia de reprodução constituinte de *Descobrimento*, ela continua sua expansão com a incorporação do contratipo do INCE pela Cinemateca Brasileira. Apesar de ser chamado de “película de segurança” por não ser auto-inflamável, o acetato é fortemente suscetível à degradação se não armazenado em condições ideais de temperatura, umidade e ventilação. Mesmo mantido em boas condições, com a passagem dos anos, o suporte de acetato degenera, ocorrendo a chamada “síndrome do vinagre” – o filme vai ficando grudento e com forte cheiro de vinagre -, que faz necessário, de tempos em tempos, processos de restauração, nos quais há mudança de suporte como estratégia de preservação, pois mudando de suporte, o envelhecimento do material volta ao nível 0. Assim, em 1983, ano da morte de Mauro, a EMBRAFILME recupera, na Cinemateca Brasileira, juntamente com outros filmes de Mauro, *Descobrimento*<sup>189</sup>. Conforme a ficha com dados da base da Cinemateca Brasileira que consultei, o contratipo provindo do INCE dá origem a uma série de materiais, o que, provavelmente teve início na ocasião dessa restauração.

Além do contratipo depositado pela EMBRAFILME, há registro nos dados da Cinemateca Brasileira de uma cópia *matriz* combinada de som e imagem, que estaria a ele relacionada, não sendo, contudo, claro qual material daria origem a qual. A partir do contratipo combinado depositado pela EMBRAFILME, foi confeccionado um novo *master* e a partir desse novo *master*, um novo contratipo de imagem, que dá entrada na Cinemateca em 10 de junho de 1992. Também a partir do negativo

---

<sup>189</sup> Diário da manhã, 15 nov. 1983; Jornal da Bahia, 23 nov.1983; Jornal do Commercio, 24 nov. 1983; Estado de Minas, 25 nov. 1983, pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte. Há notícia da recuperação pela EMBRAFILME de 25 filmes de Mauro. Além de *Descobrimento*, também seriam recuperados *Brasa Dormida*, *Tesouro Perdido*, *O Canto da Saudade* e *Sangue Mineiro*. Também, em 1982, por ocasião do aniversário de 85 anos de Mauro, encontrei notícias da recuperação, também pela EMBRAFILME, de sete curtas realizados por Mauro no INCE: *Salinas a Cabo Frio* (1948), *A 9ª Feira Internacional de Amostras do Rio de Janeiro* (1934), *Máquinas Simples* (1936), *Eletrificação da Estrada de Ferro Central do Brasil* (1937), *O Telégrafo no Brasil* (1936), *Serviço de Esgotos do Rio de Janeiro* (1939) e *Exercício de Elevação* (1936), segundo Folha de São Paulo, 13 nov. 1982; Zero Hora, 17 nov. 1982; Jornal de Minas, 19 nov. 1982, pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

depositado pela Embrafilme, foi feita uma cópia de som, que dá entrada na Cinemateca em 22 de dezembro de 1986, que por sua vez, gera uma banda mixada em fita magnética de 16 mm, que dá entrada em 8 de abril de 1987, é transcrita em meio magnético de 35 mm - com correções para redução de ruído e aumento de volume e inteligibilidade das falas - e, novamente, dá origem a um novo negativo de som, que dá entrada em 9 de fevereiro de 1987. É interessante notar, contudo, conforme me esclareceu Fabricio Felice, que a “data de entrada” na Cinemateca Brasileira é a data em que o material é registrado e não, necessariamente, sua data de origem. Percebo que, muito provavelmente, todo esse material deve estar ligado à restauração realizada em 1983. O contratipo depositado pela EMBRAFILME também dá origem, em 1986, à cópia de preservação que pude analisar no MAM. Há também registro de uma cópia de 16 mm, que provavelmente se trata do material que pude examinar no CTA<sub>v</sub> e de outra de 35 mm, que dá entrada na Cinemateca Brasileira em 4 de novembro de 2008. No CTA<sub>v</sub> ainda examinei uma cópia de 35 mm provavelmente originada desse material, na qual constava a data de 1985. Nos dados passados por Souza ainda há registro de que o contratipo da EMBRAFILME é descartado pela Cinemateca Brasileira, mas não há a data de quando isso ocorre. Também deve estar relacionada a esse material produzido na Cinemateca Brasileira a versão do filme que durante meu período de pesquisa de campo, encontrei em vários sites da internet. Essa era uma versão originalmente telecinada – ou seja, passada para fita de vídeo para poder ser veiculada por redes de televisão –, como indica a logomarca da *TV Cultura* que por vezes aparece na parte inferior da tela. A exibição do filme pela *TV Cultura* deve ter sido gravada por algum telespectador com um aparelho de videocassete, digitalizada e disponibilizada na internet.

O material proveniente do INCE, e parte do material confeccionado na Cinemateca Brasileira, que pude conhecer, tem como peculiaridade ser constituído por dois diferentes métodos de gravação de som, ou seja duas diferentes técnicas de *inscrição* do som na película, quais sejam densidade variável e área variável. Na primeira técnica, os parâmetros do som - que no sistema fonográfico constituem-se de altura, intensidade, timbre e duração - são codificados na película cinematográfica por uma série de barras de largura constante, mas com variações de espaçamentos entre as barras e nuances de cor. No método de inscrição do som na película por área variável, a cor dos traços é uniforme, os parâmetros do som sendo inscritos por variações em sua largura e quantidade (BROWN, 1933; KIESLING, 1937). O primeiro

método de gravação é abandonado nas primeiras décadas do cinema sonoro, enquanto o segundo é utilizado por mais algumas décadas<sup>190</sup>.

Foi Edwaldo Mayrinck Jr., funcionário do CTAv, que esteve envolvido com a restauração de *Descobrimento* feita por essa instituição, em 1997, que me chamou a atenção para a particularidade da presença dos dois métodos em uma das cópias do CTAv. Conforme pude verificar nos dados da Cinemateca Brasileira, essa não era uma característica apenas dessa cópia, mas já do material provindo do INCE e, por conseguinte, de toda a série de cópias e internegativos (negativos de segunda, terceira ou de outra ordem) produzida a partir desse material. A presença dos dois métodos de gravação de som nas cópias do CTAv e também na cópia do MAM, foi apontada por todos com quem conversei como curiosa e incomum. De acordo com alguns, isso poderia decorrer da geração de internegativos a partir de diferentes cópias, algumas em densidade variável, sistema que como disse é cedo abandonado, e outras já transpostas para o método de área variável. Contudo, as características que observei no som me fazem considerar a hipótese muito pouco provável. Como desenvolverei no 4º capítulo, considero que essa característica decorre do fato de que o filme foi gravado em três diferentes estúdios.

Todavia, a explicação segundo a qual a presença de dois sistemas de som se deveria à utilização de diferentes cópias para a elaboração do internegativo que daria origem às cópias encontradas aponta para outra questão que deve ser considerada e que, inclusive, pode ter sido a causa de redução do filme de 1h20min a 1h. Pode ter ocorrido que a cópia utilizada para a fabricação do novo internegativo tenha apresentado partes totalmente deterioradas, perda de fotogramas ou extravio de algum, ou alguns de seus rolos. Algumas vezes, essas lacunas podem ser completadas por outras cópias, mas outras podem passar despercebidas pelos funcionários das instituições. Observei, por exemplo, que faltava um rolo em uma das cópias que examinei no CTAv<sup>191</sup>. Nessa mesma cópia, havia uma parte, no segundo rolo, que já estava em estado avançado de deterioração, já sem possibilidade de recuperação. Mesmo na cópia de preservação da Cinemateca do MAM, observei a ausência de quase um minuto de filme<sup>192</sup>.

---

<sup>190</sup> Tratarei mais detalhadamente desses sistemas de som no 3º e no 4º capítulo.

<sup>191</sup> Conforme me notificou Natália de Castro, na época funcionária do CTAv, mais tarde esse rolo seria encontrado.

<sup>192</sup> Que corresponderia a um trecho entre o trigésimo oitavo e o trigésimo nono minutos de filme. Faltam os seguintes planos: Caminha, dois índios, Afonso

A cadeia de reprodução do filme continua sua expansão com a restauração realizada pelo CTAv, em 1997, que sempre surgiu em meu campo como um assunto tenso e marcado por vários tipos de acusação. Sobre a restauração, Segundo Márcio Souza, na época presidente da FUNARTE, o CTAv selecionaria dentre várias cópias que teriam restado do filme, “as cenas que estariam mais conservadas de uma cópia e outra” (1997, p.5). Além de Edwaldo Mayrinck Jr., também trabalhou na restauração da trilha sonora Roberto Leite. Segundo eles, teriam sido escolhidas duas cópias do acervo do CTAv, uma identificada como mais antiga e outra como mais recente (MAYRINCK JR.; LEITE, 1997). Na cópia mais antiga, os restauradores afirmam terem encontrado o sistema de gravação por área variável lateral - as barras por meio das quais o som é *inscrito* na película são dispostas em um dos lados da pista de som -, enquanto na mais recente, o processo de área variável central - as barras sendo dispostas no centro da pista de som. A presença desse segundo processo é curiosa, uma vez que, como venho tratando, pelo que levantei, a restauração do filme realizada anteriormente à do CTAv dataria de 1983, tendo utilizado e confeccionado material nos sistemas de área variável lateral e densidade variável. A utilização de uma cópia com o sistema de área variável central, em 1997, aponta para a possibilidade da produção de cópias nesse sistema em 1983, ou então, da ocorrência de outras restaurações sobre as quais não obtive notícias ou da produção de cópias em outro momento. Confluindo com essa última possibilidade, encontrei notícia, datada de 1996, de que as últimas cópias do filme teriam sido tiradas há cerca de oito anos, ou seja, por volta de 1988<sup>193</sup>. É possível que o som dessas cópias tenha sido originado do contratipo de som confeccionado na Cinemateca Brasileira a partir do material depositado pela EMBRAFILME. Note-se, contudo, que conforme os dados da Cinemateca, esse material é constituído pelo sistema de pista dupla. Mayrinck e Leite mencionam apenas que a cópia em questão teria sistema de área variável central, mas não mencionam se o sistema estaria em pista dupla ou simples.

De toda forma, o som dessas duas cópias mencionadas por Mayrinck Jr. e Leite acaba por ser descartado na restauração do CTAv, de 1997, o que constitui-se como o foco de maior tensão em torno dessa restauração. Seus realizadores decidem substituir o som óptico,

---

Lopes distribuindo presentes, olhos de Caminha, troca de bugigangas, rosto de Caminha, troca de uma joelheira por um colar, olhos de Caminha, troca de faca por objeto, mais trocas, índia, olhos de Caminha e aperto de mão.

<sup>193</sup> Folha de São Paulo, 22 abr. 1996, Ilustrada, p.1.

considerado como gravado por Mauro e Villa-Lobos, em 1937, por uma gravação das suítes realizada por Roberto Duarte, em 1993. Isso implicou em alterações significativas na relação entre som e imagem, principalmente tendo em vista que algumas das peças que constam na versão, que considera-se, de 1937, foram descartadas sem serem identificadas e substituídas por outros trechos das suítes. Os ruídos da trilha ótica foram considerados irrecuperáveis e substituídos por ruídos de sala realizados por Geraldo José, funcionário do CTAv. Durante a mixagem, ainda seriam acrescentados “mais ruídos de sala gravados *in loco*” e “outros ruídos pré-gravados” (MAYRINCK; LEITE, 1997, p. 9). Os letreiros do filme também foram refeitos e refilmados e o mapa com o barquinho a avançar de Mauro foi substituído por uma imagem digitalizada de uma caravela. A Funarte e a Rio Filme gastariam cerca de R\$ 150 mil na restauração<sup>194</sup>.

A restauração do CTAv foi lançada em VHS pela Funarte. Observei que esse lançamento gerou certa confusão sobre o filme, encontrei em campo mesmo um professor de curso superior de cinema que afirmou exibir a versão em VHS para seus alunos sem notar que a trilha mais antiga tinha sido substituída. Em 2001, percebo que em resposta às polêmicas em torno do lançamento do filme em VHS, o CTAv lança um DVD com a versão restaurada em 1997 e a versão considerada como de 1937, tendo sido o som do filme retrabalhado a partir de uma das cópias do CTAv, conforme informação de Edwaldo Mayrinck Jr., que como pude verificar teria sido originada do velho contratipo depositado na Cinemateca Brasileira pela EMBRAFILME<sup>195</sup>.

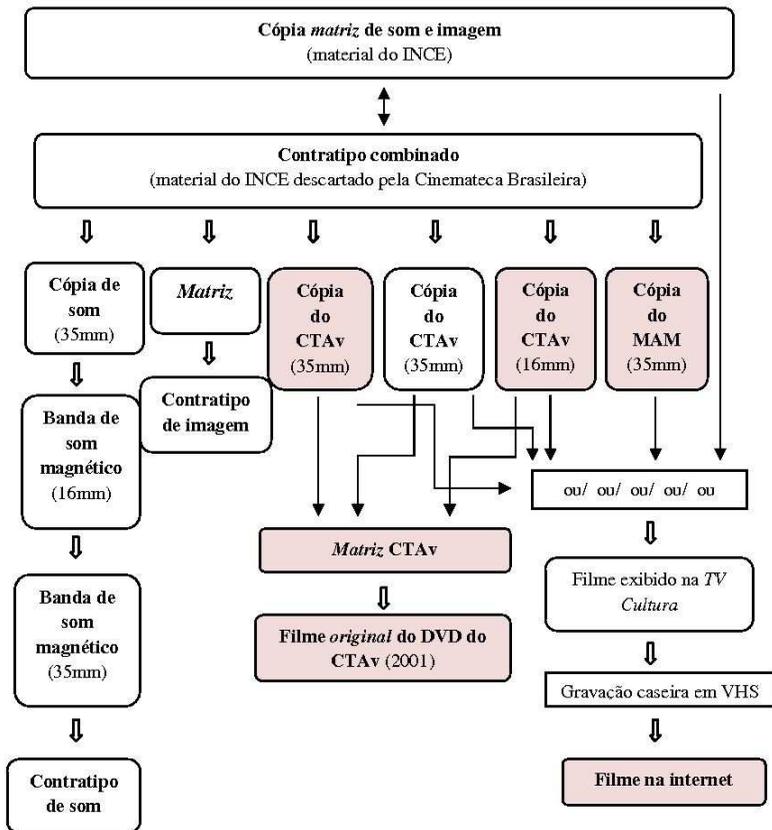
Segue um quadro com minha tentativa de sistematização das informações sobre cópias do filme e seus materiais de procedência que consegui levantar. Estão destacados (em sombreado) os materiais que pude examinar e/ou assistir.

---

<sup>194</sup> Jornal do Brasil, 30 maio 1997, pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

<sup>195</sup> O lançamento do DVD de *Descobrimento do Brasil*, em 2001, é seguido pelo lançamento, em 2002, de mais quatro filmes de Mauro: *Canto de Saudade*, *Brasa Dormida*, *Sangue Mineiro* e *Tesouro Perdido*, Estado de Minas, 5 ago. 2002, pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

Quadro 1 - Genealogia dos suportes de *Descobrimento do Brasil*.



Fonte: Cinemateca Brasileira, Cinemateca do MAM, CTA v.

## 2.2 Um olhar para o tempo: esboço para uma cronologia.

*O eterno retorno, tomado em seu sentido estrito, significa que cada coisa só existe retornando, cópia de uma infinidade de cópias que não deixam subsistir original nem mesmo origem (Deleuze, *Différence et Répétition*, 1968).*

A cadeia de repetições diferenciadas constituintes de *Descobrimento do Brasil*, assim como a suspeita de que Mauro ou outras pessoas tenham submetido o filme a edições posteriores a seu lançamento, aponta para o problema da passagem do filme pelo tempo. Como, em 2014, podemos assistir filmagens feitas há quase oitenta anos, em 1936 e 1937? Seria possível etnografar o tempo? Estando nossa existência inexoravelmente no tempo, poderíamos nos distanciar em relação a ele? Além de ser uma questão a ser abordada pela Antropologia, o tempo é problema, desde a Antiguidade, para a Filosofia e para a Física. A sistematização do físico e filósofo alemão Hans Reichenbach (1956) e do físico francês Étienne Klein (1995) de duas vertentes principais de concepção do tempo, quais sejam reversível e irreversível, parece um caminho interessante para a reflexão sobre essa categoria, pois percebo que *Descobrimento do Brasil* constitui-se a partir de uma temporalidade tanto cíclica, quanto linear, o filme desdobrando-se em ciclos irregulares.

As duas vertentes de concepção do tempo em pauta emergem já na Antiguidade, a partir da oposição entre os pensamentos de Parmênides, que concebe o tempo enquanto contínuo e reversível, e Heráclito, filósofo do devir e da mudança, que defende a irreversibilidade do tempo, tendo a ideia de que todas as coisas estariam em fluxo como principal fundamento de seu pensamento.

Do lado de Parmênides se alinha Isaac Newton (1643-1727), para quem, o tempo é universal, absoluto e invariável (independente do referencial). Newton postula que o tempo flui uniformemente do passado para o futuro, mas que haveria reversibilidade e simetria no movimento inverso. Concebe um determinismo causal no qual o estado presente do universo seria o efeito de um estado primeiro e a causa de um estado seguinte, o futuro sendo, assim, tão imutável quanto o passado. Com isso, inventa um tempo neutro, reduzindo o passado e o futuro apenas ao presente.

No mesmo lado, também se alinha, Albert Einstein (1879- 1955), que introduz o conceito de tempo-espaço - em substituição aos conceitos

separados de espaço e tempo - colocando em igualdade a simetria esquerda/direita e passado/futuro. O conceito quadridimensional (três dimensões do espaço e uma dimensão temporal) de tempo - espaço é caracterizado por um determinismo causal semelhante ao de Newton. Segundo ele, a estrutura tempo-espaço seria a mesma nas duas direções do tempo (do passado para o futuro ou do futuro para o passado), o presente sendo apenas uma intersecção nesse diagrama de quatro eixos, um ponto de referência para que se contem distâncias temporais. A partir do conceito de tempo-espaço, Einstein imprime elasticidade ao tempo. Para ele, o tempo não teria espessura, sua percepção estando ligada ao movimento dos observadores. Com isso, “acontecimentos que se encontram no futuro para um determinado observador estão no passado para outro e no presente para um terceiro” (KLEIN, 1995, p. 49), havendo coincidência entre o presente experimentado por um observador e o futuro ou passado de um outro. Assim, Einstein considera o devir uma ilusão, sendo “a forma com que nós seres humanos experienciamos o tempo” mas não havendo “nada da natureza que corresponderia a isso” (REICHENBACH, 1956, p. 11, tradução nossa). Assim, não seria o tempo que passaria, mas nós que passaríamos por ele.

Reichenbach também alinha no eixo de Parmênides as reflexões sobre o tempo do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804), que opera uma distinção entre o ser intemporal, ligado às *coisas-em-si-mesmas* e as formas subjetivas, ligadas às *coisas-da-aparência* e à mente humana. A partir desta oposição, a ideia de fluxo do tempo é contrastada ao que Kant percebe como realidade física objetiva. O tempo é constituído, então, como uma forma pura da intuição - concebida como “a relação imediata de um conhecimento com os objetos, que serve de instrumento a todo o pensamento” (REICHENBACH, 2009, p. 31) - e de nosso estado interior, não podendo ser “determinação dos fenômenos externos” (REICHENBACH, 2009, p. 39). Desta forma, o tempo seria o que Kant considera uma forma de conhecimento *a priori*, ou seja, que antecede a experiência, sendo transcendente, uma vez que preexiste aos objetos da consciência. Todavia, se por um lado o tempo não seria nada fora do sujeito, sendo uma condição subjetiva da intuição, por outro, seria uma condição objetiva em relação às coisas oferecidas pela experiência. Todas as coisas, enquanto fenômeno - concebido como “objeto indeterminado de uma intuição empírica” (REICHENBACH, 2009, p. 31) -, só existiriam no tempo, ou seja, o tempo seria uma representação necessária a qualquer realidade dos fenômenos, não havendo

experiência possível sem o tempo. Assim, o tempo se produziria conforme seríamos afetados pelos objetos, mas não existiria por si, fora do sujeito (KLEIN, 1995). Seria um pensamento vazio, tendo valor objetivo apenas em vista dos fenômenos.

Note-se como, em relação à concepção de tempo de Einstein, o pensamento de Kant não é marcado pela ideia de que o fluxo do tempo seria uma ilusão, mas pela concepção de um tempo-intuição. O pensamento de Kant também se distingue das teorias de Einstein quando o filósofo considera que a sobreposição de tempo e espaço seria operada pela mente humana para torná-los compreensíveis e ordenáveis. Assim, ela determinaria a forma com que perceberíamos as coisas, mas não teria significância para as *coisas-em-si*, em sua existência para além dos observadores humanos (REICHENBACH, 1956).

Nas ciências sociais, as reflexões sobre o tempo de Kant reverberam na consideração de Émile Durkheim (1858-1917) do tempo como uma categoria do entendimento, ou seja, uma noção essencial que domina nossa vida intelectual, fundamentando o pensamento e servindo como ossatura da inteligência. Outras categorias do entendimento seriam as noções de “de espaço, de gênero, de número, de causa, de substância, de personalidade” (DURKHEIM, 1996, p.XVI). Para Durkheim, as categorias do entendimento traduziriam estados da coletividade, sendo produto do saber e da experiência de várias gerações. Note-se, desta forma, como o pensamento de Durkheim contrasta com o de Kant acerca da consideração, pelo filósofo, do tempo como uma forma de conhecimento *a priori*, ou seja, ligada à intuição e independente da experiência. Para Durkheim, as categorias do entendimento não apenas viriam da sociedade, mas as próprias coisas que expressariam seriam sociais. Dito de outra forma, Durkheim considera que a noção de tempo seria eminentemente social<sup>196</sup>.

---

<sup>196</sup> Sobre a apropriação durkheimiana das categorias do entendimento de Kant ver Cardoso de Oliveira (1997). Para uma articulação etnográfica do tempo enquanto categoria do entendimento durkheimiana ver a dissertação de Faust Ramos sobre o tempo Kamayurá (2010). O autor aponta que a oposição de Durkheim ao tempo kantiano de caráter unívoco permite a articulação da categoria tempo enquanto, igualmente, universal - uma vez que ossatura da inteligência que possibilita o pensamento - e plurívoca - enquanto socialmente determinada. Além de problematizar as noções de horas, dias, meses, estações e anos, buscando apreender a forma com que os Kamayurá medem e se orientam no tempo, Faust Ramos trabalha principalmente com a importância do rito para a constituição das categorias do entendimento.

No outro extremo da oposição elaborada por Reichenbach e Klein entre as concepções físicas e reflexões filosóficas sobre o tempo, ou seja, do lado de Heráclito, posicionar-se-iam aqueles que concebem o tempo enquanto irreversível. Na física, esse tipo de concepção emerge na termodinâmica e é defendida pelo próprio Reichenbach (1956), que considera como propriedades qualitativas do tempo o fluxo do passado para o futuro, a irreversibilidade e imutabilidade do passado em oposição à mutabilidade do futuro, a presença de registros do passado e impossibilidade de registros do futuro, o caráter determinado do passado e indeterminado do futuro. Assim, Reichenbach opõe-se ao determinismo causal de Newton e Einstein, apontando que a relação entre causa e efeito não seria simétrica e, portanto, não poderia ser revertida, uma vez que a causa sempre precederia o efeito, o que definiria a direção do tempo. No que diria respeito à termodinâmica, o processo de incremento da entropia, que caracterizaria alguns processos como a mistura de gases e líquidos e a passagem de calor de objetos de maior para menor temperatura, consistindo na tendência de desaparecimento de diferenças existentes e aumento de energia de um sistema, seria caracterizado pela irreversibilidade da relação entre causa e efeito. Com isso, a entropia crescente do universo indicaria a direção do tempo.

Também no eixo Heráclito/ irreversível, Reichenbach e Klein contextualizam as reflexões sobre o tempo do filósofo francês Henri Bergson (1849- 1941). Em debate com Einstein, em 1922, Bergson questiona o tempo matemático e reversível da relatividade, considerando-o irreal, fictício e insuficiente em face ao tempo vivido (KLEIN, 1995). Bergson desenvolve seu pensamento tendo como principal fundamento sua concepção de duração, que terá um grande impacto nas discussões filosóficas sobre o tempo, sendo pano de fundo para as reflexões de autores como Hallbwachs (1997), Deleuze (1983, 1985) e Bachelard (2006). A duração de Bergson possuiria duas características fundamentais:

1º novidade absoluta a cada instante, em virtude do que é um processo contínuo de criação; 2º conservação infalível e integral de todo o passado, em virtude do que age como uma bola de neve e continua crescendo à medida que caminha para o futuro” (ABBAGNANO, 2000, p.947).

Bergson considera que o tempo seria um ato de devir, uma passagem e um escoamento, que se confundiria com a continuidade de nossa vida interior. Assim, a duração seria “uma memória interior à própria mudança, memória que prolonga o antes e o depois e os impede de serem puros instantâneos que aparecem e desaparecem num presente que renasceria incessantemente”, “a própria fluidez de nossa vida interior” (BERGSON, 2006, p. 51). Sem a duração, concebida como sucessão sem separação, “não teríamos nenhuma idéia do tempo” (BERGSON, 2006, p. 52). Ela seria, portanto, a própria continuidade da consciência, que estabelece um antes e um depois, sem os quais o tempo não pode ser concebido. Dito de outra forma, só haveria tempo a partir do momento em que houvesse consciência, a duração sendo continuidade de consciência, que diferentemente do tempo fictício da física, não poderia ser divisível e nem medido (BERGSON, 2010). Contudo, Einstein desconsidera as reflexões do filósofo, sustentando que o devir seria uma ilusão (KLEIN, 1995).

A oposição entre a reversibilidade do tempo, percebida pelo eixo de Parmênides, e de sua irreversibilidade, percebida pelo de Heráclito, coincide com aquela operada por Lévi-Strauss entre as sociedades frias, nas quais o tempo seria concebido como cíclico, como um relógio, e as sociedades quentes, que conceberiam o tempo como uma flecha apontando para o futuro. Essa distinção entre formas de conceber o tempo desdobra-se na oposição entre sociedades com e sem história, apontada por Lévi-Strauss (1998) como uma interpretação errônea de seu pensamento. O autor considera que todas as sociedades seriam históricas, mas que “algumas o admitiriam francamente, enquanto outras o repudiam e preferem o ignorar” (LÉVI-STRAUSS, 1983, p. 1218, tradução nossa). A principal idéia defendida consiste em que em todas as sociedades “a história está subordinada ao sistema” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 259), concebido como a forma classificatória por meio da qual são constituídos significados em determinada sociedade. Enquanto algumas sociedades procurariam “graças às instituições que se dão, anular de maneira quase automática o efeito que os fatos históricos poderiam ocasionar sobre seu equilíbrio e sua continuidade” outras interiorizariam “o devir histórico para dele fazer o motor de seu desenvolvimento” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 260). Quando elabora a distinção, Lévi-Strauss afirma não tratar propriamente de sociedades reais, a diferenciação servindo, sobretudo, como uma ferramenta heurística para tratar das imagens subjetivas que as sociedades têm de si mesmas. A partir da distinção entre sociedades *frias* e *quentes* o autor busca destacar que nem todas as sociedades concebem o tempo da

mesma forma, o que aponta para a necessidade de uma Antropologia do tempo.

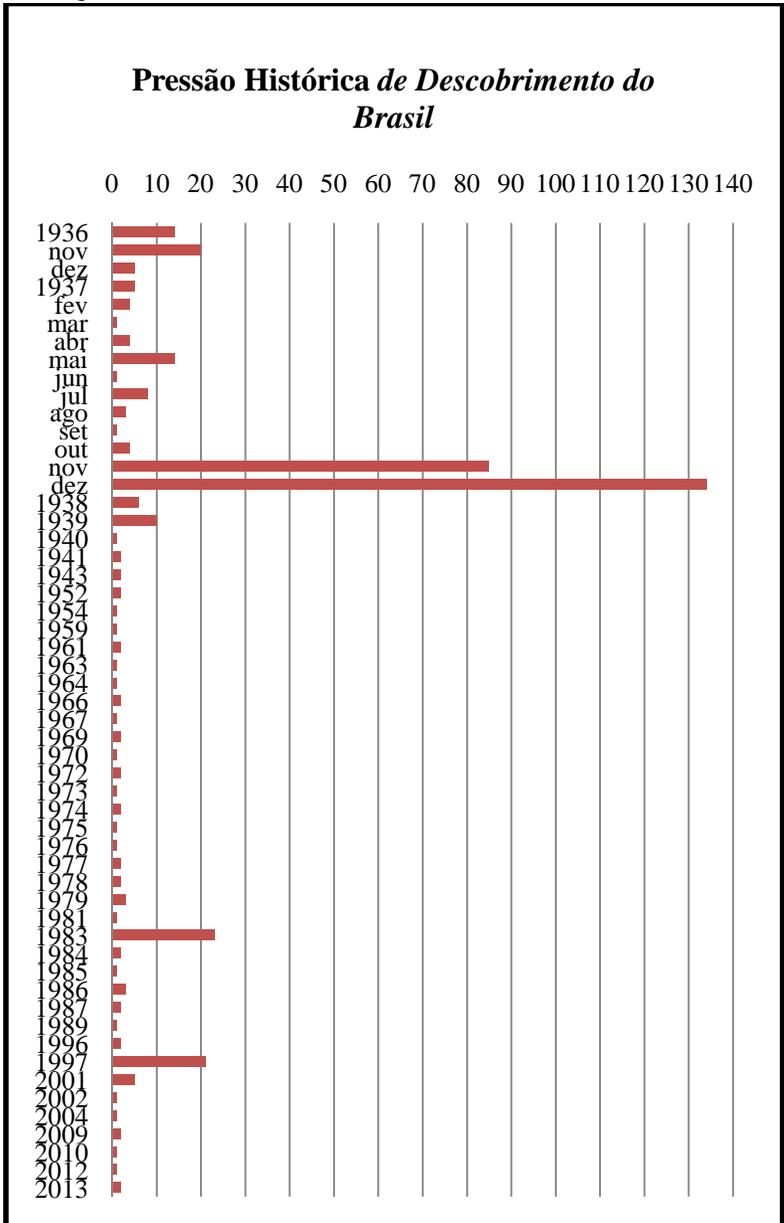
A distinção em pauta também leva à emergência, com a publicação de Jean-Paul Sartre de *Critique de la raison dialectique*, em 1960, de uma polêmica sobre o status da história e, sobretudo, da filosofia da história, à qual Lévi-Strauss responderá em *História e Dialética*, último capítulo d'*O Pensamento Selvagem* (1989). O problema de Lévi-Strauss é com a definição de Sartre do homem pela dialética e da dialética pela história, o sentido da humanidade estando, desta forma, relacionado à história. Segundo Lévi-Strauss, com essa definição, Sartre coloca ao lado do homem que possui história “uma humanidade *mirrada e disforme*” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p.277), anulando a diversidade das culturas e estipulando, a partir de uma atitude extremamente etnocêntrica, uma equivalência entre as noções de história e de humanidade. Com isso, Lévi-Strauss aponta que a preocupação dos filósofos com a continuidade temporal os levaria a privilegiar a diacronia à sincronia, enquanto outras concepções compreenderiam o mundo como totalidade ao mesmo tempo sincrônica e diacrônica. O objetivo do autor é dissolver a concepção de história como uma forma privilegiada de conhecimento. Considera, com isso, que “no sistema de Sartre, a história desempenha exatamente o papel de um mito” (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 282). Mito este fundamentado na Revolução Francesa e segundo o qual os homens teriam a ilusão de controlar seu próprio destino.

A partir dessa discussão, Lévi-Strauss se ocupa de como opera a história, qual seria sua forma de codificação, de criar ordem ao universo da experiência. A história é assim tomada como uma abstração do historiador, que escolhe, parte e recorta, tendo a cronologia como código para analisar seu objeto, cada data denotando “um *momento* numa sucessão” (1989, p. 287). À quantidade de datas utilizada para medir um período histórico ele chama de pressão histórica. Nas cronologias *quentes* haveria, com isso, grande número de acontecimentos que parecem diferenciais ao historiador.

Tendo em vista a questão da pressão histórica, busquei sistematizar os documentos que consegui ter acesso sobre o filme *Descobrimento do Brasil* em um quadro cronológico, de forma a identificar períodos *quentes* - nos quais há muitos acontecimentos considerados como relevantes e dignos de registro e, conseqüentemente, muita informação sobre o filme- e *frios*- quando quase nada é dito, ou pelo menos não é arquivado. Busquei incluir no quadro todo o material que consegui sobre o filme e que levantei pesquisando em diferentes

instituições no Rio, principalmente na Funarte, na Cinemateca do MAM, no Museu Villa-Lobos e na Biblioteca Nacional, e na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Como também já disse, na maioria dessas instituições - com exceção da Biblioteca Nacional, onde consultei diretamente os jornais -, consultei recortes de jornais já previamente organizados por datas, no caso do Museu Villa-Lobos, ou pastas organizadas por temas tais como o filme *Descobrimento do Brasil*, Humberto Mauro ou Villa-Lobos, como foi o caso na Funarte e na Cinemateca do MAM. Nessas pastas, durante anos, ou mesmo décadas, funcionários das instituições armazenam recortes dos jornais diários e outros documentos sobre os temas selecionados e relacionados com as diretrizes da instituição. Considero, desta forma, que o filme é constituído não apenas por imagens em película, VHS ou DVD, mas produzido por recortes de jornal, cartazes, partituras, trabalhos acadêmicos e uma série de outros documentos passíveis de serem arquivados e que, além disso, consistem em vestígios, pistas de sua trajetória pelo tempo. No quadro que segue, no eixo vertical está especificada a data, enquanto no horizontal, a quantidade de material encontrada (entre artigos de jornais, partituras, cópias do filme, etc).

Quadro 2 – Pressão Histórica de *Descobrimento do Brasil*.



Fonte: Funarte, Museu Villa-Lobos, Biblioteca Nacional, Cinemateca do MAM, Cinemateca Brasileira e CTAv.

Com a elaboração desse quadro cronológico, busquei, como já disse, apreender a forma específica com que o filme não apenas se constitui no tempo, mas constitui o tempo. Chamo ainda a atenção para como, mesmo nos períodos de maior e menor pressão histórica, a periodicidade de informação produzida nunca é constante. Se tomado cada documento armazenado como um ponto referencial para a descrição e o acompanhamento do desdobramento temporal, vemos que sua ritmicidade é complexa. No mês de novembro de 1937, por exemplo, há produção de informação quase diária. Contudo, encontrei, datados do dia 7, por exemplo, três documentos, do dia 8, nenhum, do dia 9, mais uma vez três, e do dia 10, quatro. Da mesma forma, no mês de janeiro de 1937, há espaçamentos bastante irregulares na produção de documentos sobre o filme. Encontrei 1 documento datado de 7 de janeiro, o próximo, datado de dois dias depois, do dia 9, em seguida, um documento datado de seis dias depois, do dia 15, o próximo, datado de cinco dias depois, do dia 20, e ainda um último sem informação de dia, ou seja, cuja coordenada dia é desconhecida ou sem sentido - como no caso de um periódico mensal <sup>197</sup>. Na década de 40, os intervalos temporais na produção de documentos são ainda mais irregulares. Há espaços de quatorze meses (entre janeiro de 1940 e março de 1941), quatro meses (entre março de 1941 e julho de 1941), vinte quatro meses (entre julho de 1941 e julho de 1943), cinco meses (entre julho de 1943 a dezembro de 1943) para em seguida haver um intervalo de quase uma década (entre dezembro de 1943 e janeiro de 1952). Encontrei apenas 4 documentos datados da década de 1950, 9 da década de 1960 e 15 da década de 1970. Há, com isso, um paulatino aumento da pressão histórica em direção ao final de novembro de 1983, quando, novamente, há publicação quase diária de documentos com, inclusive, mais de um documento datado do mesmo dia.

Tendo essa ritmicidade temporal em vista, é como se, em analogia com a música, a cada pulso houvesse mudança de compasso e de andamento. Em analogia com a hora do relógio, que divide, ou constitui o dia em 24 partes simétricas – com minutos e segundos do mesmo tamanho – teríamos não apenas horas, mas minutos e segundos de maior ou menor duração. Note-se, com isso, que os ciclos do filme fogem a apreensão do tempo em horas, dias, semanas, meses, décadas. Sua periodicidade é própria e particular. O filme não produz um tempo

---

<sup>197</sup> Não especifico aqui os documentos por economia de espaço e, sobretudo, por aqui estar em pauta a questão da pressão histórica do filme. Contudo, note-se que muitos desses documentos são analisados nos outros capítulos.

contínuo. Há períodos em que nada se produz a seu respeito e ele parece ser esquecido, assim deixando, por determinado período, de existir. Essa questão aponta para a pertinência da crítica de Bachelard (2006) à tese de Bergson de que o devir seria definido por uma continuidade de consciência fundamental. Como aponta Bachelard, há lacunas na duração, a sensação de continuidade sendo construída a partir dos nodos que constituiriam o fio do tempo. Para Bachelard, passado e presente se superpõem em um tempo ondulatório, cuja densidade é composta por várias dimensões sobrepostas.

Também acerca da elaboração do quadro, tenha-se em mente que, apesar de ter buscado incluir em minha cronologia todos os documentos que encontrei, é impossível proceder sem triagem. É claro que encontrei materiais que considere não se enquadrarem em meu recorte, como citações de *Descobrimento* em filmografias de Mauro, comentários sobre as obras de Villa-Lobos que constituem o filme ou a produção de partes de orquestra dessas obras. Incluí no quadro as cópias do filme em acetato que pude examinar - uma na Cinemateca do MAM e quatro no CTA v - mas não todas aquelas que constavam nas bases de dados das instituições e que não pude verificar. Além disso, como contabilizar e datar, como *inscrever* tendo números como coordenadas, o filme que circula na internet? Também não encontrei meios de contabilizar a circulação do filme em VHS e nem em DVD.

Assim, o quadro de pressão histórica é apenas aproximativo. Ele é pautado pelos limites do que pude perceber como relevante, do que pude conhecer e do que pude acessar, classificar e codificar. No decorrer de minha pesquisa, com o passar dos dias, frequentemente, mudava de ideia sobre a pertinência ou não de determinado material. Além disso, demorei para conseguir ler e compreender algumas informações nos materiais em que pesquisava - tais como jornais antigos ou películas - , certamente, ainda havendo neles muitas informações que não aprendi a ler. Note-se, com isso, como o pesquisador é um agente central na produção do tempo. Se articulando de um lugar específico, minha cronologia não é nada mais do que uma tentativa de sistematização e compreensão dos materiais sobre o filme que encontrei. Uma forma de ordenar, classificar e criar sentido para um material diversificado e datado de épocas tão diversas - de 1937, da década de 1980 ou da de 2000.

Contudo, para além da triagem efetuada no momento da pesquisa, a questão sobre o que será descartado e o que será considerado significativo, arquivado e classificado pelas instituições, cortando e delimitando o tempo, codificando-o e, a partir disso criando sentidos, se

faz central. O mundo da experiência é muito mais complexo do que o que se consegue classificar, e dentro do que se consegue classificar pouca coisa se consegue armazenar e conservar. Arquivos, recortes de jornais, cartazes de filmes, filmes, discos, publicações biográficas são, com isso, formas de codificar o tempo e demarcar sua passagem, ou nossa passagem por ele. São suportes, que respondem e constituem o tempo de formas diferentes. São esses suportes que viabilizam as cronologias e é apenas por sua mediação que o filme pode se desdobrar no tempo.

A capacidade de um jornal, que seca, gruda e se apaga de se propagar (ou expandir) no tempo, não é a mesma de um disco, que quebra e se arranha, e, nesse sentido, é interessante ter em mente a fragilidade da passagem do suporte físico filme - película - e as dificuldades para sua preservação. Como já tratei, nos primórdios do cinema, o nitrato era utilizado como o suporte para o filme. Esse material auto-inflamável é, na década de 1950, substituído pelo acetato, um material extremamente perecível se não armazenado em condições ideais. Existem atualmente, cópias de *Descobrimento do Brasil* em acetato, exemplares em VHS, mídia extremamente suscetível à umidade, e DVD, que se desgasta com o tempo, normalmente, durando menos de dez anos. Na época de minha pesquisa, o filme também estava na internet, um suporte extremamente instável, uma vez que sites deixam de existir da noite para o dia. Ou seja, não é garantido e nem óbvio que o filme prossiga no tempo. Para que isso aconteça, deve haver um trabalho contínuo e uma atenção intensa a seus suportes.

Com isso, a própria ideia de suporte deve ser objeto de reflexão. Suporte para que? Parafraseando McLuhan, aqui o meio é a mensagem, impondo seus pressupostos, alterando estruturas da percepção e do pensamento e, de fato, constituindo o conteúdo que aparentemente apenas veicula, a mensagem sendo configurada pela “mudança de escala, cadência ou padrão” introduzida pelo meio (MCLUHAN, 2003, p. 22). Como já venho tratando desde o capítulo anterior, grande parte das dúvidas e polêmicas a emergir ligadas ao filme se constitui em torno das restaurações, edições ou possíveis edições de seus materiais, momentos em que há passagem de um suporte com sinais de deterioração para um novo suporte. É interessante notar, nesse sentido, como em torno dessas mudanças de suporte, juntamente com a constituição de fulcros de tensão e transformação, emergem os períodos mais *quentes* da cronologia do filme.

A partir de novembro de 1936, há informações sobre as filmagens, havendo um esquentamento gradual em direção a novembro

de 1936, quando se intensifica o ritmo de produção. O próximo período de esquentamento se dá em novembro de 1937. É o período de pré-estréia do filme, que finalmente ocorre em 6 de dezembro de 1937. Em julho de 1938 é anunciada a exibição de *Descobrimento do Brasil* no Festival de Veneza, que como descrevi anteriormente, constitui-se como um dos primeiros fulcros de tensão com relação à existência de edições posteriores do filme, havendo notícias em *O Globo* e *Cine Magazine* e depoimento do próprio Mauro de que *Descobrimento do Brasil* seria adaptado para ser levado ao Festival. O próximo período *quente*, em janeiro de 1939, refere-se à exibição do filme em Portugal, quando, provavelmente, também foram feitas cópias do filme. Em seguida, há um longo período, entre as décadas de 1940 e 1970, apenas com referências vagas, a maioria delas correspondendo a produções de biografias de Mauro, nas quais o filme é comentado e, algumas, a anúncios e divulgação de exibições. A cronologia volta a esquentar em 1983, quando a Cinemateca Brasileira restaura o filme, e, em 1997, com a restauração do CTAV, quando o filme recebe uma nova trilha sonora. Dito de outra forma, *quando o suporte muda*, de uma forma ou de outra, *o filme muda*.

Além das reflexões sobre a natureza do meio de McLuhan, para a compreensão da importância do suporte na constituição do filme é interessante recuperarmos a ideia de mediador de Latour (2007), segundo a qual, diferente do intermediário, o mediador implica transformações, sua especificidade devendo ser sempre considerada. Assim, note-se que os materiais antigos também codificam épocas, levando informações específicas sobre o filme. No caso de minha pesquisa, foi de fundamental importância o exame de cópias em acetato, nas quais constatei a presença de dois sistemas de som, que deram margem ao levantamento de uma série de hipóteses, que apresentarei no quarto capítulo, sobre a confecção das filmagens e trilha do filme.

É tendo isso em vista, que proponho que o filme pode ser tratado como uma obra aberta, nos termos de Eco (2010), uma vez que está sujeito à casualidade e à indeterminação, uma obra inacabada, podendo ser percebido como constituído por espécies de “peças soltas de um brinquedo de armar” (ECO, 2010, p. 41) que podem ser montadas de diversas formas - no caso tanto pelo próprio Mauro, em suas possíveis edições, quanto por arquivistas, restauradores e pesquisadores -, uma obra em movimento, capaz de metamorfoses contínuas e infinitas combinações, apresentando-se diferente de si mesma em cada fruição,

uma obra em expansão, que atravessa o tempo mudando de suporte, se transformando em sua materialidade<sup>198</sup>.

A questão da mediação e também a da obra aberta ainda apontam para o caráter do filme de traduzibilidade, conforme o pensamento de Benjamin. Para o autor, “determinado significado existente na essência do original, se expressa através da sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2008, p. 27). Assim, a traduzibilidade é percebida como propriedade de certas obras cuja expressão se completaria na tradução, que fecundaria a obra de forma a trazer à tona novas tendências de sua natureza imanente. Benjamin ainda aponta a tradução como “a fase em que se prolonga e continua a vida” das obras importantes, a obra sobrevivendo aos seres da criação, seu âmbito de vida sendo compreendido como “existência em tudo aquilo que dá origem à História” (2008, p. 27 -28). Desta forma, com a tradução, o original necessariamente se modifica para sua “sobrevivência”, termo apontado pelo autor como “impróprio se não indicasse a metamorfose e renovação de algo com vida” (BENJAMIN, 2008, p. 30).

Note-se, com isso, como as obras de arte marcadas pela traduzibilidade caracterizam-se também pela dualidade. De um lado a renovação e descarte contínuo de seus meios, de outro a durabilidade da obra de arte. Assim, a obra de arte transcende seu suporte, não se encerrando nele. Percebo como interessante, nesse sentido, recuperarmos as reflexões de Baudelaire (1996), que considera a

---

<sup>198</sup> Em sua concepção de obra aberta, Eco trata especificamente da arte contemporânea – da segunda metade do século XX – que teria a abertura, sendo compreendida como “ambiguidade fundamental da mensagem artística” (ECO, 2010, p.25), como finalidade explícita e valor. Eco exemplifica com obras de compositores como Berio ou Stockhausen, nas quais o músico que executa tem grande autonomia e liberdade para intervir na forma da composição, muitas vezes estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, improvisando. Contudo, Eco concebe que qualquer obra de arte seria aberta enquanto “uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (ECO, 2010, p. 22), sendo passível de infinitas interpretações. No caso de *Descobrimento do Brasil*, a questão da abertura não consiste, diferentemente do que acontece na arte contemporânea, em finalidade explícita e proposta consciente. Mauro nunca teria cedido voluntariamente direitos a restauradores ou outros de intervirem em sua obra, cortarem pedaços ou mudarem a trilha sonora. Contudo, de certa forma, o próprio Mauro parece perceber o filme como obra inacabada quando admite tê-lo cortado, ou seja, retocado, em 1938, após seu lançamento.

dualidade da arte como consequência da própria dualidade do homem, a parte que subsiste sendo sua *alma*, ligada ao eterno e ao imutável, e o elemento variável, seu *corpo* – suporte – esse apontando para o efêmero e o transitório próprio à modernidade. Buscando uma conciliação com a ideia de Benjamin, que compreende a vida da obra de arte como sua existência na História, parece com isso, que a *alma* do filme, o que lhe dá unidade em sua cadeia incessante de traduções, é sua própria trajetória pelo tempo.

Acerca da passagem de documentos pelo tempo, há que se considerar ainda que também os arquivos são dinâmicos, deixando e passando a existir, desmembrando-se e concentrando-se. Arquivos que pude consultar no início de minha pesquisa não pude no final e vice versa. Nos meses de agosto e setembro de 2011, por exemplo, quando pesquisava no Rio, várias instituições detentoras de arquivos estavam em greve, o que incluía a Biblioteca Nacional e seu Arquivo Sonoro e o Museu Villa-Lobos. Isso fez com que centralizasse minha pesquisa na Cinemateca do MAM, no CTAV, na Biblioteca do Conservatório Nacional de Música e na Biblioteca da Escola de Música Villa-Lobos, que por sua vez, em minha visita ao Rio de julho de 2012, estava de mudança e com a maior parte de seu acervo impossibilitado para consulta. Além disso, materiais disponíveis durante determinado período podem ser logo considerados como em estado impróprio para consulta, da mesma forma que os indisponíveis ou extraviados são reencontrados, restaurados e re-catalogados.

Tive, por exemplo, dificuldade em acessar a coleção *Passado Musical*, que teoricamente estaria *on-line* e poderia ser consultada no Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional. Todas as vezes que perguntei pela coleção o sistema da Biblioteca estava fora do ar, o que me impediu de ouvir as músicas que lá estariam disponibilizadas. Quanto a essa coleção, vi no site que a Biblioteca teria um acervo de 12.000 discos, sendo que apenas parte dele, cerca de 8.000 títulos, como me informou um funcionário do Arquivo Sonoro, estaria digitalizada. Buscando informações sobre gravações realizadas por Villa-Lobos, perguntei a esse funcionário se haveria como conhecer os títulos ainda não digitalizados, no que ele me respondeu que, uma vez que esses títulos não estariam catalogados, a resposta da Biblioteca – enquanto instituição – ao pesquisador seria de não possuir esses títulos. Ou seja, mesmo que estejam armazenados, materiais não catalogados *não existem*. Também quando, por algum motivo, um funcionário afirma que a instituição não detém determinado material ou que esse material não pode ser consultado, ele imediatamente faz com que esse material deixe

de existir. Ouvi relatos de pessoas que assistiram, por exemplo, a filmes considerados pelas instituições como perdidos. Tendo isso em vista, no que diz respeito aos quadros cronológicos acima apresentados, deve-se ter em conta que, soma-se à complexidade da periodicidade do filme e da triagem do pesquisador, a situação da própria cronologia no tempo, sua atualização. Talvez nos próximos anos, se encontre materiais extraviados, com informações que não conheci e que levem a deslocamentos dos períodos *quentes e frios* de *Descobrimento do Brasil*. Como o filme, sua cronologia não está pronta, está em confecção e é obra inacabada.

Ainda no que diz respeito ao papel desempenhado pelas instituições e suas imbricadas redes de poder na passagem de *Descobrimento* pelo tempo, note-se como as restaurações e retomadas do filme ligam-se à história e ao desdobramento de instituições e órgãos estatais ligados à atividade cinematográfica no Brasil. Como já tratei no 1º capítulo, em 1966, o INCE é incorporado ao Instituto Nacional de Cinema (INC), uma autarquia federal subordinada ao Ministério da Educação e Cultura. Em 1975, o INC é extinto, suas atribuições e acervo passando à EMBRAFILME, uma sociedade de economia mista, criada em 1969. Assim, o material de *Descobrimento do Brasil* antes depositado no INCE passa ao poder da EMBRAFILME, que o deposita na Cinemateca Brasileira, que como tratei acima, opera uma série de cópias e procedimentos de preservação desse material. Em 1985, é criado, vinculado à EMBRAFILME, o CTAv, Centro Técnico Audiovisual, com o intuito de apoiar a produção cinematográfica nacional e ao qual são atribuídas as funções dos antigos INCE e INC. Como também já tratei, o CTAv é responsável por mais uma restauração do filme, em 1997, essa extremamente polêmica, o que se deve, sobretudo, à decisão dos funcionários dessa instituição responsáveis pelo projeto de substituir a trilha sonora. Desta forma, é interessante notar como o filme nunca perdeu sua relação com as instituições estatais, tendo sempre mantido seu caráter oficial. Note-se que a restauração de *Descobrimento* é apontada como o episódio mais importante das comemorações pelo centenário de nascimento de Mauro<sup>199</sup>, estando prevista para sua sessão de lançamento, no *Cine*

---

<sup>199</sup> Jornal do Brasil, 30 de maio 1997, pasta Humberto Mauro nos da Biblioteca da Funarte.

*Brasília*, a presença do Presidente Fernando Henrique Cardoso e do Ministro da Cultura Francisco Weffort<sup>200</sup>.

Além disso, é importante ressaltar que são relações de poder que determinam o que poderá ser consultado e por quem. Os arquivos se constituem a partir de *campos de saber* que, como observa Foucault, são arenas para o exercício do poder: “não há relação de poder sem constituição correlativa de um campo de saber, nem de saber que não suponha e ao mesmo tempo não constitua relações de poder” (FOUCAULT, 1976, p. 36). Emerge, com isso, um complexo saber poder no qual o sujeito do conhecimento está sempre submetido a um diagrama de poder, assim como os diagramas de poder são determinados pelos saberes que se atualizam. Dito de outra forma, ao mesmo tempo em que relações de poder implicam relações de saber, estas já pressupõem relações de poder, pois delas emergem (DELEUZE, 2004).

O pensamento de Bourdieu também é uma avenida interessante para a reflexão sobre a constituição de *campos de saber*. O que Bourdieu chama de campo decorre do processo de divisão do trabalho - e do trabalho intelectual - iniciado na Idade Média, sendo constituído por lutas simbólicas que põem em jogo a representação do mundo social. O campo seria, com isso, um lugar de conflito entre indivíduos que procuram manter ou adquirir status. Em cada campo seriam combinadas forças, valores e capitais culturais específicos, sendo que são considerados como capitais os “instrumentos de apropriação do produto objetivado do trabalho social acumulado” (BOURDIEU, 2004, p. 135). Apesar de deterem uma autonomia relativa, os campos estão interligados, o capital adquirido em um campo - seja ele linguístico, econômico, político, cultural ou histórico - interferindo na aquisição de capital em outro. Há homologias estruturais e funcionais entre todos os campos que possibilitam, por exemplo, que o discurso erudito, ou mesmo o científico, tirem sua eficácia da dissimulação destas correspondências de capital. Assim, nos campos, que se constituem ligados às instituições, em sua maioria estatais, a informação é controlada e configurada.

Além do controle sobre quem consultará e terá acesso a qual material, é importante ter em vista que nos *campos de saber* ligados às instituições detentoras de arquivos a própria triagem do que será

---

<sup>200</sup> *Jornal do Commercio*, 18 abr.1997, pasta Humberto Mauro dos arquivos da Funarte. Não pude conferir se a previsão da presença de Presidente e Ministro se cumpriu.

arquivado é determinada por relações de poder. Isso deixa em evidência a importância, como pontua o historiador Jacques Le Goff, de uma postura crítica e distanciada acerca das fontes a partir das quais o conhecimento é construído. Devem ser levadas em conta as condições de produção dos documentos consultados, tendo em vista que “nenhum documento é inocente” (LE GOFF, 1996, p. 111), mas “um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 1996, p. 545). Le Goff faz notar como não sendo “um material bruto, objetivo e inocente” o documento “exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro” (1996, p.10). Tendo em vista a constituição do documento a partir de relações de poder, o autor considera que todo documento é, portanto, um monumento, uma vez que resulta “do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (LE GOFF, 1996, p. 548) e se constitui como legitimador, prova e fundamento do fato histórico. Desta forma, o autor concebe o trabalho do historiador, sobretudo, como sendo a análise dos documentos/monumentos enquanto produtos e instrumentos de um centro de poder, testemunhas e criadores do poder de perpetuação.

Le Goff observa como a memória coletiva é assim posta em jogo na luta das forças sociais pelo poder: “Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas” (1996, p. 426). A questão aponta diretamente para o investimento das políticas públicas de Getúlio Vargas, principalmente durante o Estado Novo, na confecção de uma versão oficial da história do Brasil tratada no capítulo anterior (GOMES, 1996; GOULART, 1990). LeGoff ainda faz notar como a ausência de documentos também é significativa, uma vez que esquecimentos, silêncios e apagamentos também são reveladores dos mecanismos de manipulação da história e da memória coletiva. Assim, o autor atenta para como a emergência da imprensa, a partir da Idade Média, impulsiona uma verdadeira revolução a expandir a constituição da memória coletiva. Chamando a atenção, contudo, para como os utensílios de produção ligados à imprensa, incluindo seus desdobramentos posteriores como rádio e televisão, são alvo do controle dos governantes, o que, como venho apontando, parece relacionar-se à questão da grande quantidade de material elogioso sobre *Descobrimento do Brasil* publicada por ocasião de seu lançamento.

Assim, o material do filme, e também todo aquele referente às obras de Mauro e Villa-Lobos, que pude consultar entre 2010 e 2012 foi determinado pelo que várias gerações de arquivistas consideraram não

apenas relevante, mas de alguma forma interessante, tendo em vista que suas posições intelectuais são também posições políticas (BOURDIEU, 2004), enquanto vestígios de outras épocas a serem projetados para as gerações futuras. É ilustrativo, nesse sentido, o que me respondeu uma funcionária do Museu Villa-Lobos quando perguntei se o compositor teria diário. Ela riu, comentando que mesmo se tivesse, dificilmente teria chegado a nós, uma vez que Mindinha, sua segunda esposa e fundadora do Museu, era muito atenta ao material que arquivava, cuidando para que não fossem perduradas imagens negativas do compositor. A funcionária me chamou a atenção para como, obra de Mindinha, encontram-se nos arquivos do Museu recortes de jornal rasurados e cortados, editados. Quanto ao mesmo arquivo, ainda é interessante a constância de materiais, principalmente recortes de jornal, sem data ou identificação do jornal, ou com esses dados adicionados posteriormente, ou seja, o material cuidadosamente colecionado por Mindinha leva a crer que para ela dados referentes a onde e quando, tão importantes para as pesquisas históricas atuais, não assumiam significância. O procedimento de Mindinha - arquivar sem datar ou identificar - também inspira a ideia de que não sabemos que tipo de informação será importante para os pesquisadores do futuro, que talvez achem curioso nosso hábito de datar, preferindo se orientar e criar significado para sua experiência no mundo a partir de outra forma de conceber o tempo. É tendo em vista reflexões nessa direção que ouvi Hernani Heffner comentar em diferentes ocasiões: devemos guardar tudo, sem avaliar. Acrescento, todavia, que “tudo” consiste apenas, naquilo que conseguimos perceber e conceitualizar – no sentido de fechar, segurar, delimitar e apreender por meio do conceito (FOUCAULT, 1999) – enquanto um objeto a ser conservado.

As edições de seus arquivos efetuadas por Mindinha remetem a outro aspecto da postura crítica recomendada por Le Goff frente aos documentos a partir dos quais se constitui a história, qual seja o problema da autenticidade dos documentos. Essa questão se fez sempre muito presente durante toda minha pesquisa. Como vimos anteriormente, há uma discussão sobre a *originalidade* e autenticidade – no sentido da data de procedência - dos filmes de Mauro que hoje conhecemos como seus primeiros, incluindo *Descobrimento do Brasil*. Como também já disse, a questão da *originalidade* acaba por dissolver-se em se tratando do cinema, uma vez que ele tem a reproduzibilidade e a traduzibilidade enquanto suas constituintes - o filme só poderá ser assistido a partir da montagem e das cópias de seu negativo, o que aponta diretamente para a perda de sentido da questão da autenticidade e

da aura da obra de arte enquanto unicidade de sua presença (BENJAMIN, 1969).

Contudo, faz-se interessante o fato de que a característica de ter na reprodução seu meio de produção e, com isso, a consequente dissolução da questão da autenticidade no que diz respeito ao filme em si acaba por gerar polêmicas que põe em questão a própria legitimidade do trabalho de Mauro. Como já disse, o fato de que, por se degradarem ou para permitir a difusão da obra, os suportes têm de ser constantemente renovados dá margem a suspeita de que, nessas oportunidades, Mauro poderia ter editado, de forma a retocar e melhorar seus primeiros filmes, em fases de sua carreira nas quais obteve maiores recursos e maturidade como cineasta. O procedimento de editar seus filmes parece apontar para a preocupação de Mauro em se legitimar como um cineasta consciente, inovador e conhecedor das técnicas cinematográficas desde o início de sua carreira. Todavia, a possibilidade de que Mauro tenha intervindo posteriormente em seus filmes acaba por gerar efeito contrário àquele que almejaria, pois coloca em questão seu status como pioneiro do cinema brasileiro. Com isso, a perda do sentido da questão da autenticidade e da aura da obra de arte acaba apontando para a perda de legitimidade artística de seu criador. Para escapar a essa armadilha, contudo, é interessante ter em vista a proposta de Benjamin (1969) de que a perda da aura não deve levar à discussão de se obras de cinema, fotografia, fonografia e outras formas inteiramente concebidas a partir das técnicas de reprodução sejam, ou não, arte, mas à percepção de que essas obras transformam a natureza geral da arte, podendo, inclusive, assumir caráter revolucionário, propiciando não apenas uma crítica a antigas concepções de arte, mas a formas de relação social e ao próprio estatuto de propriedade.

Todavia, o importante aqui é ter em vista como a emergência de polêmicas em torno da autenticidade de documentos aponta para pontos de importância nevrálgica para a consagração de figuras históricas nacionais. Note-se também, a relevância nesse contexto das polêmicas em torno da figura de Villa-Lobos – sobretudo aquelas acerca de suas viagens de pesquisa folclórica e das datas de procedência de suas obras. Nesse sentido, é interessante ter em vista a consideração de Le Goff de que mesmo o documento falso deve ser levado em conta como documento histórico, pois consiste em “um testemunho precioso da época em que foi forjado e do período durante o qual foi considerado autêntico” (1996, p. 110). Se Mauro mudou seus filmes e Villa-Lobos a data de suas obras, é porque perceberam que essas questões eram significativas para o cumprimento de seus objetivos. Conforme faz notar

Latour (2007), as polêmicas constituem-se como questões de extremo interesse para o cientista social, uma vez que elas evidenciam o que é importante, significativo e, portanto, digno de atenção e disputas para as pessoas que estuda.

Ainda seguindo o pensamento de Le Goff a respeito das relações de poder que determinam a produção do que é tratado como documento histórico, chamo a atenção para o fato de que também os documentos devem ser considerados como obras abertas, que se desdobram e se refazem no tempo, mudando em sua forma e conteúdo, deixando de existir e sendo recriados. Assim, materiais oriundos do ano de 1937 só podem ser consultados hoje porque foram constantemente atualizados, são dinâmicos. Dessa forma, voltando ao pensamento de Benjamin (1969), se por um lado, com a dissolução da questão da autenticidade, o *hic et nunc* da obra de arte também perde o sentido, por outro, enquanto constituído por documentos dinâmicos por *natureza* o filme *Descobrimento do Brasil* só está aqui e agora, nessa tese, naquele recorte de jornal, sessão de cinema ou DVD. Ou então não está, *não existe*. Como sua autenticidade enquanto objeto único, também se dissolve sua materialidade. O filme não é determinada película ou fita, ele não está em um lugar específico, mas em todos os seus meios de acesso e propagação, que o constituem.

*Descobrimento do Brasil* pode, com isso, vir ou não a ser, existir, sua *natureza* sendo, portanto, potencial, virtual. Enquanto mito, o filme abre-se a infinitas versões, nos termos de Deleuze (2012) possíveis e impossíveis. Assim como o filme é constituído no aqui e agora, como propõe Deleuze (2006), é no presente que se constitui no tempo o passado e o futuro. Historiadores como Certeau (1975) e Le Goff apontam como a própria oposição entre presente e passado consiste de um artifício para a construção do discurso histórico, o passado mudando, com isso, segundo a época de elaboração da narrativa. Certeau faz notar como a história enquanto modalidade de conhecimento emerge de determinado lugar sócio-econômico, político e cultural, que determinará o que será dito, os métodos, interesses, questões e a própria construção do texto. Também Koselleck (2006) chama a atenção para o fato de que as perspectivas são temporalizadas, o que leva à necessidade de que a história seja reescrita de tempos em tempos a partir da atualização de críticas e emergência de novos pontos de vista. Com isso, uma vez que as fontes só falam a partir do estabelecimento de determinadas premissas teóricas, a historiografia emerge enquanto novas leituras do passado.

Note-se, com isso, a importância das chamadas fontes de segunda ordem, ou secundárias – trabalhos, acadêmicos ou não, de historiadores ou outros pesquisadores, suas sistematizações de documentos – tanto para a construção do passado quanto para a projeção e expansão de ideias, interesses, objetos, personagens e assuntos no tempo. Além de que as fontes primárias devem ser problematizadas - uma vez que são resultantes de pontos de vista e interesses específicos e que frequentemente são editadas, sendo o trabalho de identificar e situar essas edições muitas vezes de extrema dificuldade - elas podem ser sistematizadas a partir de abordagens diversas. Ou seja, antes de *dados*, *fatos* são construídos por pesquisadores que interpretam, traçam conexões, juntam peças, pistas e relatos. Eles também são mediados pelo processo de *inscrição*, codificados, endurecidos, traduzidos (LATOURET, 1996, 2001). Como observa Certeau (1975) materiais transportados de regiões da cultura como arquivos, curiosidades e coleções são trabalhados de forma a serem transformados em história. Assim, o passado não consiste de *dados*, mas de produtos, a história consistindo de uma operação que muda o meio, e o meio, enfatize-se novamente, é a mensagem (MCLUHAN, 2003).

Notei, contudo, em minha pesquisa, que muitas vezes interpretações específicas e particulares são apresentadas de forma afirmativa e conclusiva, como verdades ou *questões de fato*, como se os arquivos e documentos falassem por si próprios. Percebo que esse procedimento deve-se, em grande parte, à busca por uma narrativa linear, que acaba por omitir ou tentar resolver as contradições constitutivas dos campos de saber. Contudo, o quebra-cabeça – obra aberta em movimento - pode ser montado de outra forma, uma vez que seu desenho nunca esteve previamente especificado e fixado. Estão em jogo, aqui, as *questões de interesse* do pesquisador e, evidentemente, suas relações e disputas no campo intelectual.

Levar a sério a proposta de Lévi-Strauss (1989) de tomar a história como um mito, ou seja, como uma forma de criar sentido para o universo desordenado da experiência tempo-espço, implica também na consideração de que a realidade é construída por relações de poder, havendo, como observa Bourdieu, uma “luta pelo monopólio da expressão legítima da verdade do mundo” (2004, p. 155). É a partir disso que Foucault considera que antes de reprimir, o poder produz o real, e produz a verdade antes da ideologia (DELEUZE, 2004). Foucault (1976, 1979) aponta que a verdade seria criada graças a múltiplas coerções, como o suplício e a tortura, repercutindo em efeitos regulamentados de poder. Assim, seríamos obrigados pelo poder a

produzir a verdade ao mesmo tempo em que estaríamos submetidos aos efeitos de poder produzidos e transmitidos pelo discurso constituído como verdadeiro: “Somos submetidos pelo poder à produção da verdade e só podemos exercê-lo através da produção da verdade” (FOUCAULT, 1979, p. 180).

Tendo isso em vista, deve-se estar atento para que a própria concepção do tempo é determinada por relações de poder. Nesse sentido, Le Goff chama a atenção para como o calendário - principal instrumento da cronologia - configura-se como um esforço para domesticar o tempo, consistindo no “quadro temporal do funcionamento da sociedade” (1996, p. 12) e, portanto, sendo objeto de investimento e forma crucial de intervenção de reis, padres ou revolucionários. Também Elias (1998) sublinha as relações de poder constituintes do tempo quando o considera uma instituição social de caráter coercitivo, um sistema de auto-disciplina assimilado desde a infância pelo qual o indivíduo é obrigado a pautar seu comportamento. Ainda Foucault (1976) observa o caráter de controle disciplinar que pode assumir a concepção de tempo. Enquanto modalidade disciplinar, além de ser uma estratégia de confecção de corpos úteis e obedientes, o controle do tempo seria uma forma de transformar múltiplos confusos em quadros ordenados, que seriam ao mesmo tempo técnicas de poder e procedimentos do saber. Assim, Foucault observa como, nas sociedades modernas, a disciplina leva à emergência de uma concepção de tempo linear e evolutiva que marca a História enquanto forma de conhecimento.

Finalmente, para concluir esse capítulo, gostaria de refletir sobre como a temporalidade específica constituída por *Descobrimeto do Brasil* se contextualiza acerca da oposição entre o tempo cíclico e reversível de Parmênides e o tempo devir, flecha, de Heráclito. No que diz respeito à natureza perecível dos suportes para a veiculação do filme estamos próximos à concepção de tempo irreversível do eixo de Heráclito. Essa concepção também é clara na constituição de narrativas históricas sobre o filme marcadas pela separação entre o passado e o presente e pela criação de ordem e sentido por meio da linearidade da sucessão de fatos. A própria ideia de que tanto o filme quanto seus suportes devem ser preservados também parece apenas fazer sentido frente à concepção do tempo enquanto flecha irreversível. Contudo, o intuito de preservação aponta, igualmente, para a possibilidade de desaceleração dessa flecha. Além disso, quando temos em conta a agência de Mauro e Villa-Lobos na elaboração de suas biografias, a dissolução da questão da autenticidade e da materialidade do filme e sua

constituição contínua no aqui e agora, o aparecimento e desaparecimento de filmes e documentos e as reelaborações cíclicas das narrativas históricas, estamos diante de um tempo reversível, no qual o passado assume natureza mutável, sendo constantemente constituído e criado no aqui e agora.

Note-se, com isso, que a própria ideia de que o tempo pode ser congelado só faz sentido frente à ideia oposta de que o tempo é um fluxo contínuo e irreversível. Estamos aqui diante de uma concepção de tempo enquanto fluxo em direção ao futuro, mas que, todavia, pode ser, de certa forma, interrompido e aprisionado. Como vem tratando Menezes Bastos em diversos de seus trabalhos (1999, 2002, 2013a), essa concepção de um tempo passível de aprisionamento e reprodução é claramente sistematizada pelo mito de Rabelais, sobre o congelamento de palavras e músicas nas regiões remotas do planeta. É interessante observar, desta forma, como a difusão de técnicas de reprodução como imprensa, fotografia, cinematografia e fonografia não apenas alteraram o caráter geral da arte, como bem observa Benjamin (1969), mas constituíram uma concepção específica do próprio tempo. Com isso, de um lado, a ideia de que imagens e sons podem ser infinitamente reproduzidos e a constituição contínua do filme no aqui e agora e, de outro, a perecibilidade de seus suportes e a linearidade da elaboração de narrativas históricas articulam ao redor do filme um tempo nem cíclico nem linear, mas espiral, que avança em círculos assimétricos e irregulares, fazendo com que a locomotiva a vapor a cada instante viaje em uma nova direção.



### Capítulo III: Aprisionando tempo, movimento, som e imagem.

No próximo capítulo, levantarei e discutirei hipóteses sobre a gravação e edição da música de *Descobrimento do Brasil*, assim como sobre as possíveis alterações sofridas por ela em sua passagem pelo tempo, também tratando das quatro suítes de Villa-Lobos, igualmente intituladas *Descobrimento do Brasil*, que, supostamente, teriam sido compostas para a trilha sonora do filme. Assim, buscarei produzir dados sobre o filme a partir de um olhar para seu som e, sobretudo, para sua música. Contudo, antes disso, para a compreensão das questões emergidas da análise do som do filme, realizarei neste capítulo uma breve revisão sobre o advento do som no cinema. Em seguida, também tratarei das primeiras décadas do cinema sonoro no Brasil, dando especial atenção aos filmes realizados por Humberto Mauro.

#### 3.1 Som e imagem.

A distinção entre a era do cinema mudo ou silencioso e a era do cinema sonoro é bastante problemática, pois desde seus primórdios, o cinema é marcado por sua relação com a música (CHION, 1995), o que remete à relação da linguagem cinematográfica com uma longa tradição ocidental – remontando à tragédia grega – na qual o conceito de drama e de música sempre estiveram associados (CARRASCO, 2003). Inicialmente, era executada música no exterior das salas de projeção, como forma de atrair o público. Mais tarde, ela passa a ser tocada ao vivo durante as projeções, por grupos de dimensões variáveis, podendo ir de um solista a orquestras inteiras<sup>201</sup>.

---

<sup>201</sup> Buhler, Neumeyer e Deemer (2010) distinguem três fases de práticas de som na chamada era do silencioso. A primeira iria de 1895 a 1905. Nela, as práticas seriam heterogêneas e improvisadas em cada local de exibição, havendo música na introdução, saída e intervalos dos filmes e ruídos para simular movimentos, trens e outras imagens no meio dos filmes, operados por elevadores hidráulicos. A segunda fase iria de 1905 a 1915, época dos *nickelodeons* - pequenas salas de cinema a preços baratos - quando as práticas com o som começariam a ser mais padronizadas, canções ilustrando as cenas sendo algumas vezes executadas durante as projeções, os filmes narrativos tornando-se a principal atração e os efeitos sonoros - ruídos simulando as imagens - mais comuns. A partir de 1909, a companhia Edison passa a publicar guias com sugestões musicais para ajudar os músicos a escolherem repertórios que se adequassem aos filmes. Assim, a música passa a ser pensada “em termos de classificação dramática” (BUHLER,

No período identificado por Chion como primeira fase do cinema - entre 1895 e 1915 - o fonógrafo seria raramente utilizado nas sessões, o que se deveria à dificuldade de sincronização entre a película - um suporte perfurado - e o cilindro ou disco - suportes contínuos -, assim como à pobreza dos timbres e falta de potência do fonógrafo antes do advento dos sistemas de gravação e amplificação elétricos. Com isso, conforme aponta Gomery (1985), o investimento em tecnologias da American Telephone & Telegraph Corporation (AT&T) e da Radio Corporation of America (RCA), duas corporações americanas de porte gigantesco, seria central ao advento da era do filme sonoro, apontada por Gomery como uma das mais lucrativas do cinema americano<sup>202</sup>. Assim, as tecnologias de telefone e rádio serão apropriadas para inovar o cinema pela parceria entre as empresas Warner Brothers e Western Electric, que desenvolverá o sistema *Vitaphone*, e pela a *Fox*, que explorará o sistema *Movietone*.

Em 1924, a Western Electric – subsidiária da AT&T – conclui um sistema de toca-discos com microfones e alto-falantes de alta qualidade, amplificação sem distorções, gravadores e toca-discos elétricos, assim como um sistema de sincronização de toca-discos e projetor sem variações de velocidade<sup>203</sup>. O sistema possibilita a emergência, em 1926, da corporação *Vitaphone* para desenvolver filmes sonoros (GOMERY, 1985). São desenvolvidos discos para filmes falados, que são aprimorados nos laboratórios Bell Telephone. Esses discos funcionam de forma semelhante aos de 78 rotações por minuto, utilizados na época em vitrolas domésticas. Contudo, são maiores, suportando 11 minutos de gravação - e não apenas 3 de cada lado - lidos

---

NEUMEYER; DEEMER, 2010, p. 258), ou seja, a partir da ideia de tópicos de estilo – assunto ao qual voltarei no 5º capítulo. Por sua vez, segundo os autores, o público também, aos poucos, passa a esperar a execução de músicas que estabelecessem relações com o filme. Finalmente, na última fase da era do silencioso, entre 1915 e 1929, época dos *Picture Palaces* – teatros grandes e luxuosos, que contavam com grandes orquestras – o acompanhamento musical tornar-se-ia imprescindível, um tipo de performance específico, relacionado com o filme, já sendo esperada.

<sup>202</sup> A AT&T investiria em um equipamento de fone melhor e a RCA nas capacidades do rádio, ambas aperfeiçoando os equipamentos de gravação e reprodução de som.

<sup>203</sup> Com o sistema, sua equipe de desenvolvimento foi capaz de realizar, em 1924, os desenhos animados *Audion* e *Hawthorn*, com trilhas sonoras sincronizadas.

de dentro para fora - ao contrário dos para aparelhos domésticos, rodados de fora para dentro - e operando em  $33\frac{1}{3}$  rotações por minuto (BROWN, 1933).

No sistema, as variações de pressão atmosférica (energia acústica) - que constituem as ondas sonoras, percebidas através de nossos ouvidos como som - são convertidas, por um microfone, em corrente elétrica. Em seguida, essa corrente elétrica é transformada por um dispositivo cortante com ponta de safira em desenhos em um disco de cera (COWAN, 1931). Note-se, assim, que o processo de *inscrição* aqui em pauta é constituído pela relação entre gravação e gravura, dito de outra forma, a gravação constitui-se na elaboração - através da tensão elétrica - de uma gravura em cera das ondas sonoras. A partir de então, são elaborados negativos de cobre, chamados de *matriz* ou de negativo *master* que, por meio de uma prensa hidráulica, possibilitam a impressão de novos discos. A produção de muitos discos a partir de um mesmo negativo acaba implicando em sua deterioração. Com isso, a partir da *matriz*, primeiro negativo de cobre, são elaborados *discos mães*, compostos de metal, que vão gerar novos negativos para a reprodução dos discos negros que serão distribuídos e comercializados (SLAUGHTER, 1931). Assim, é interessante notar como técnicas de reprodução muito semelhantes àquelas que, como já tratei, constituem os filmes, também são constituintes dos discos, a ideia de *matriz* e, conseqüentemente, da repetição diferenciada dela característica, mais uma vez assumindo relevância central no processo. A partir da *matriz* são elaborados *discos mães*, novos negativos e, finalmente, os discos que serão comercializados. Para que os discos tornem-se audíveis, ou seja, o som seja reproduzido, é necessário o procedimento inverso àquele que constitui a gravação: as ranhuras do disco devem ser lidas pela agulha de um toca-discos, transformadas em corrente elétrica e, em seguida, em variações da pressão atmosférica, que serão percebidas como som (SLAUGHTER, 1931).

Todavia, antes da emergência do *Vitaphone*, surge uma série de máquinas e invenções mecânicas que objetivam a sincronização entre som e imagem, o que parece apontar para o compartilhamento de fatores históricos, econômicos e sociológicos, em fins do século XIX, assim como para o acúmulo de determinadas técnicas, ligadas, notadamente, ao arquétipo do congelamento (MENEZES BASTOS, 1999, 2002, 2013a), que gera uma potência imaginativa específica, tornando provável que esforços individuais, em diferentes partes do mundo, levem a resultados semelhantes (LÉVI-STRAUSS, 1993). Brown (1933) menciona, nesse sentido, a experiência de sincronização do francês

Demeny, realizada em Paris, em 1892, de combinar a projeção de uma série de slides em uma lanterna mágica com a gravação de voz de um fonógrafo. O próprio Edison se investe no problema da sincronização entre som e imagem, inventando o *Kinetophone*, que, em 1895, é lançado, tendo por objetivo a reprodução de acompanhamento musical para imagens em movimento e que, em 1913, é relançado, dessa vez objetivando a sincronização de voz, ruídos e de um violino (GOMERY, 1985). Também Léon Gamont, demonstra, na França, em 1902, seu *Chronophone*, um sistema de dois motores - um para imagem e o outro para som - no qual um projetor era ligado a dois fonógrafos por uma série de cabos. O sistema seria abandonado por ser caro e apresentar amplificação deficiente<sup>204</sup>.

Contudo, é com o advento do *Vitaphone* que grandes empresas comerciais se interessam e impulsionam o que passa a ser chamado de cinema sonoro (KNOX, 1931). Sua estréia acontece em Nova York, a 6 de agosto de 1926, com o filme *Don Juan*, de John Barymore. O filme, contudo, não apresenta diálogos, tendo sido ainda concebido como um filme silencioso ao qual foram adicionados efeitos – termo utilizado na literatura para abarcar os ruídos que acompanham a cena, os sons dos movimentos dos personagens, de carros ou outros componentes das imagens - e música sincronizada, composta por David Mendonza e William Axt (COSTA, 2008; CHION, 1995; BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010; GORBMAN, 1986; CARRASCO, 2003)<sup>205</sup>. Em 1927, também pelo sistema *Vitaphone*, é lançado *The Jazz Singer*, normalmente tratado como primeiro longa-metragem a apresentar falas sincronizadas, apesar de ainda constituído por intertítulos e pantomimas, características percebidas como próprias ao cinema silencioso<sup>206</sup>. O

---

<sup>204</sup> São ainda tentativas de sincronização de som e imagem o *Cinephone*, aparelho que propunha a gravação tanto de imagem quanto de som; o *Photophone*, uma tentativa de sincronização entre gramofone e cinematógrafo feita em 1908; o *Vivaphone*, desenvolvido na Inglaterra pela companhia Hepworth Manufacturing; do *Phonofilm*, desenvolvido por Lee De Forest - inventor de aparelhos eletrônicos -, em 1923, e; o *Palaphotophone*, desenvolvido pela General Electric (BROWN, 1933; GOMERY, 1985).

<sup>205</sup> O programa de estréia do *Vitaphone* continha também um filme introdutório com um discurso de Will Hays, presidente da Motion Picture Producers and Distributors of America, e uma série de filmes musicais curtos (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010).

<sup>206</sup> Segue ao sucesso de *The Jazz Singer*, o de *The Lights of New York* (1928), considerado na literatura como o primeiro filme totalmente falado, e o de *The*

filme alcança grande sucesso, sendo considerado um marco fundamental para o advento do cinema falado (KNOX, 1931; COSTA, 2008; CARRASCO, 2003; BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010).

Paralelamente ao advento do *Vitaphone*, interessada em sonorizar seus jornais cinematográficos, a empresa Fox (de William Fox), desenvolverá o *Movietone* a partir de uma forma de gravação de som no filme, patenteada, em 1923, por Theodore W. Case. Surge, com isso, ao lado do método dos discos, o método óptico de gravação, no qual a variação de pressão atmosférica causada pelo som é inscrita em imagem fotográfica e registrada na borda do filme. Como o aparato de gravação do *Movietone* não envolvia uma agulha delicada cortando sulcos, podia ser facilmente manuseado e deslocado, sendo ideal para a gravação de discursos breves e outras atividades públicas (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010)<sup>207</sup>.

No método de gravação ótica do *Movietone*, o microfone, que traduzirá o som em tensão elétrica, é acoplado a uma válvula amplificadora e a uma lâmpada elétrica, que projetará uma faixa fina de luz que, por meio de variações de sua intensidade e incidência, registrará o som no negativo. Durante a projeção, uma lâmpada é concentrada na imagem, gerando sua projeção na tela, e outra no som. O feixe de luz direcionado ao som atravessa o filme, que faz variar a quantidade de luz que incidirá em uma célula fotoelétrica, constituída por dois eletrodos, um de metal fotoativo (mais comumente potássio ou césio), o outro de um condutor. A célula fotoelétrica, acoplada a uma resistência, produzirá uma voltagem proporcional a luz incidental, transformando-a em modulações da corrente elétrica que serão amplificadas e enviadas aos alto-falantes para que sejam, novamente, traduzidas em som (WOLF, 1931; COWAN, 1931). No sistema óptico, normalmente são feitos diferentes negativos de som e imagem, contudo, as cópias para projeção combinam os dois negativos, sendo um dos lados destinado ao som.

Conforme ressalta Brown (1933), também o método de gravação óptica já possuiria antecedentes nas últimas décadas do século XIX, quando Blake, desenvolve a idéia de fotografar os sons, transferindo

---

*Singing Foll* (1928), como *The Jazz Singer*, com Al Jolson (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010; GORBMAN, 1987; CHION, 2003).

<sup>207</sup> *Sunrise* (1927), de Friedrich Wilhelm Murnau, é o primeiro filme de longa-metragem lançado pelo sistema *Movietone*. É tratado na literatura como um filme silencioso, que recebe trilha musical sincronizada de Riesenfeld (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010).

fotograficamente as vibrações do diafragma de um microfone e, Von Madeler, fixa ao diafragma de um gramofone um sistema rotativo de corte de luz. Brown ainda faz notar que a idéia de registrar o som pela própria câmera que grava as imagens é também desenvolvida no início do século XX, nos laboratórios Edison, pelo francês Eugene Lauste, que construiu uma máquina que registrava o som fotograficamente e o reproduzia por um processo muito próximo ao do *Movietone*: o filme era atravessado por um feixe de luz que incidia em uma célula de selênio - um metal que muda sua resistência elétrica de acordo com a luz a que é submetido -, que produzia sinal elétrico, em seguida enviado a um receptor de telefone ou alto-falante. Assim, Lauste faz seu primeiro filme sonoro em 1910, contudo, suas experiências, como as de outros que trabalhavam em aparelhos para sincronizar som e imagem, foram interrompidas em decorrência da grande popularidade adquirida pelo cinema silencioso na época.

Até 1931, *Movietone* e *Vitaphone* se desenvolvem paralelamente. A partir de então, contudo, o método de gravação óptica do som se generaliza e o *Vitaphone* é abandonado (BROWN, 1933; CHION, 1995). Gostaria de chamar a atenção, todavia, para como esses dois métodos de sonorização de filmes são constituídos por uma mesma lógica, na qual o registro e armazenamento do som, e a conseqüente possibilidade de sua repetição em diferentes conjunturas, é possibilitado pelo estabelecimento de uma cadeia de *traduções* na qual há cambio dos meios, ou suportes, processo semelhante àquele necessário para que o filme se estenda no tempo, conforme venho tratando. Observe-se como tanto no processo de gravação óptica do *Movietone*, quanto no de “gravura em disco” do *Vitaphone*, constitui-se uma cadeia de repetições diferenciadas de energia, na qual o som é *traduzido* em termos de pressão atmosférica, *traduzida* em energia elétrica, *traduzida* em imagens (*Movietone*) ou sulcos (*Vitaphone*). Assim, para a posterior projeção de som, essa cadeia se inverte, sulcos e imagens sendo *traduzidos* em energia elétrica, *traduzida* em pressão atmosférica, ou som. Com isso, assim como o filme, para ser *congelado/constituído* e avançar no tempo, o som é aprisionado por uma materialidade, que antes de sua degradação ou perda, deve estar em uma cadeia constante de reprodução.

O advento do cinema sonoro no fim da década de 1920 consiste, de fato, no advento de uma forma de arte particular constituída enquanto unicidade de som e imagem. Com isso, como chama a atenção Chion (2004), o filme sonoro não é visto, mas áudio-visto. A transição para o sonoro envolve “uma reavaliação da natureza do meio” (CARROLL,

1985, p. 276), o som constituindo-se como recurso central de expressividade, sua relação com a imagem se transformando radicalmente. Assim, a reflexão sobre a função do som em relação à imagem, e a experimentação de suas potencialidades, possibilita uma infinidade de poéticas específicas, entre elas, aquela que será desenvolvida por Mauro em *Descobrimento do Brasil*.

É notável, no sentido da constituição do cinema sonoro como forma artística particular, a padronização da velocidade de gravação e de leitura das imagens. Emerge uma necessidade de se estabilizar o tempo da imagem a partir do desdobramento do som. Com isso, estabelece-se o padrão de 24 fotogramas por segundo (HANDZO, 1985; CHION, 2003)<sup>208</sup>. Assim, com o advento do som sincronizado, “o tempo do filme se tornou não mais um valor elástico, mais ou menos transponível segundo o ritmo da projeção, mas um valor absoluto” (CHION, 2004, p. 18). A partir de então, a duração da montagem deve coincidir com a da projeção, o que no cinema mudo não ocorreria, o projecionista tendo certa liberdade quanto ao ritmo de desenrolamento da película. Desta forma, como observa Chion (2004), o cinema sonoro assume a característica de ser *cronográfico*, ou seja, de ter seu tempo gravado, marcado, previamente estabelecido. No mesmo sentido, Bordwell (1984) faz notar como, no cinema falado é estipulada uma relação entre a duração dos planos e as frases ditas que leva ao aumento da duração média dos planos de 5 ou 7 segundos para 11 segundos<sup>209</sup>. No que diz respeito a *Descobrimento do Brasil*, percebo a relação do som com o tempo da narrativa como uma questão central, som e música articulando a ideia de simultaneidade ou de continuidade e linearidade e construindo as sequências narrativas, conforme tratarei no 5º capítulo.

Conforme a literatura, articularei nesse texto a ideia de cinema clássico para me referir a uma concepção específica de audiovisual que emerge em Hollywood, entre as décadas de 1930 e 1940, configurando-se como um campo discursivo constituído por uma multiplicidade de convenções e opções combinadas e recombinadas, incluindo modelos de duração dos filmes e organização de sua narrativa por meio da edição, gravação, montagem e mixagem de som e imagem (GORBMAN, 1987;

---

<sup>208</sup> Conforme Chion (2003), antes do estabelecimento do padrão de 24 fotogramas por segundo, tanto as câmeras quanto os projetores rodavam em velocidade que poderia variar entre 12 e 20 fotogramas por segundo.

<sup>209</sup> Conforme tratarei nos próximos capítulos, a noção de plano compreende a extensão de filme entre dois cortes, correspondendo à unidade mínima de filmagem (XAVIER, 1984).

BORDWELL, 1984). Assim, no cinema clássico hollywoodiano, estabelece-se no plano sonoro uma hierarquia na qual a inteligibilidade da narrativa depende, primeiramente, da predominância dos diálogos, seguidos pelos efeitos e, finalmente, pela música. No que diz respeito a essa última, duas principais tendências são, normalmente, apontadas como as principais da abordagem clássica. Na primeira, a música constitui o estado de espírito (*mood*) de uma cena, sendo associada principalmente ao acompanhamento de orquestras na era do silencioso. Assim, como observa Carrasco (2003), aos poucos, a música de cinema constrói seu próprio inventário associativo:

para cada tipo de situação começava a existir um tipo diferenciado de música.... Por exemplo, a ideia musical para o misterioso está relacionada, com frequência, às tonalidades menores, aos acordes de quinta alterada (especialmente os diminutos), aos trêmulos, aos movimentos melódicos cromáticos, enfim, existe um conjunto de recursos musicais aptos a representar essa situação ou gerar um resposta emocional associada a essa condição de *mistério*” (CARRASCO, 2003, p. 89).

Também ligada a essa primeira tendência, está a recuperação pelo cinema hollywoodiano do *leitmotiv*, procedimento notadamente proposto e desenvolvido por Wagner, no qual cada personagem ou ideia chave recebe um tema musical que o caracteriza (CHION, 2004; GORBMAN, 1987)<sup>210</sup>. Na segunda tendência de utilização do som no cinema clássico, a música articula-se com detalhes da imagem, podendo ser associada à improvisação dos pianistas na era do silencioso. Um exemplo paradigmático desse tipo de utilização da música é o procedimento que se popularizou como *mickey-mousing* - por ser típica dos desenhos de Walt Disney - ou *underscoring*, na qual a música segue imitando o movimento da cena, respondendo às reações dos personagens (CHION, 2004; GORBMAN, 1987).

Contudo, já com as primeiras exposições de cinema falado, emergem questionamentos sobre as técnicas de sonorização e debates

---

<sup>210</sup> Conforme Buhler, Neumeyer e Deemer (2010), além de associado aos primeiros compositores para filme, como Max Steiner, Korngold e Alfred Newman, o *leitmotiv* é um recurso ainda utilizado, a exemplo do trabalho de John Williams em *Star Wars*.

sobre a utilização adequada do som. Mesmo em Hollywood, Charlie Chaplin não se interessa pelos primeiros experimentos com o cinema falado, considerando a voz superficial, uma vez que, em sua concepção, o cinema consistiria em uma arte essencialmente pantomímica (HUFF, 1972)<sup>211</sup>. Assim, ainda na década de 1930, quando a era do cinema falado já estava totalmente estabelecida em Hollywood, Chaplin continua a fazer filmes sem diálogos, sua perspectiva crítica acerca do cinema falado podendo ser acompanhada em seus filmes da época. Note-se, nesse sentido, a paródia logo na primeira cena de seu filme *City Lights* (1931). Vemos na tela personagens discursando enquanto ouvimos ruídos de trompete – que constituem um verdadeiro *blábláblá*. O filme é, contudo, acompanhado por música escrita especialmente para ele, pelo próprio Chaplin, que se serve dos procedimentos do *leitmotiv* e do *mickey-mousing*. O tom de paródia ao falado é mantido em *Modern Times* (1936). Nesse filme, os personagens não dialogam entre si. Ouvimos apenas falas providas de aparatos elétricos como televisões, rádios e alto-falantes, notadamente, as falas do presidente da fábrica, que monitora, persegue e interpela seus funcionários por um sistema de câmeras. A fala é, portanto, relacionada à tecnocracia criticada no filme. São explorados, contudo, efeitos sonoros, que acompanham o maquinário da fábrica. Há também uma trilha musical sincronizada com a ação, como a de *City Lights*, composta especialmente para o filme pelo próprio Chaplin, que se serve amplamente do *mickey-mousing* e também do *leitmotiv*. Chaplin ainda canta em um número musical. Nessa cena também explicitando sua posição acerca da utilização do som. Na ação, se atrapalha porque “esquece as palavras” da canção, como se elas não fossem necessárias a sua arte. Confirmando a dispensabilidade das palavras, Paulette Goddard - que contracenava com o autor - responde: “Cante! Não importam as palavras”<sup>212</sup>. Note-se como aqui, o problema

---

<sup>211</sup> Note-se, nesse sentido, que desde o início, Chaplin constitui sua carreira como de artista essencialmente de pantomima. Assim, é tendo a pantomima como meio de expressão - arte que considera “superior e mais universal” (HUFF, 1972, p. 219) - que leva anos aperfeiçoando seu personagem em seus filmes, que no Brasil, conhecemos por Carlitos. Tenha-se ainda em vista que, em sua recusa do sonoro, Chaplin também atenta para que os diálogos em inglês limitariam sua grande projeção no cinema internacional.

<sup>212</sup> Chaplin fala pela primeira vez em um filme apenas em *The Great Dictator*, de 1940. Nesse filme interpreta o ditador Hinkel – uma paródia de Hitler, que discursa em idioma inexistente e incompreensível – e um barbeiro judeu. O filme também recebe trilha do próprio cineasta e sequências de música e mímica que exploram o recurso do *leitmotiv*.

parece dizer respeito não ao som, ou à música, mas às falas, perspectiva à qual percebo que Mauro também parece se relacionar ao conceber o som de *Descobrimento do Brasil*, conforme voltarei no sexto capítulo, e que dá margem a uma distinção, na literatura sobre o cinema, entre o cinema falado, com diálogos, e o cinema sonoro, com música e ruídos (COSTA, 2008).

Na Europa, a transição para o sonoro é também marcada por reticências acerca da utilização de diálogos. Na França, René Clair defende o que concebe como “cinema puro”, no qual predomina o elemento visual (WEIS; BELTON, 1985; KNIGHT, 1985). Partindo da diferenciação entre o filme falado e o filme sonoro, propõe uma utilização assíncrona do som, segundo a qual não precisamos ouvir o que vemos na tela (CLAIR, 1985)<sup>213</sup>. Assim, como observa Knight (1985), nos filmes *Sous les tois de Paris* (1929), *Le Milion* (1931) e *A Nous la Liberté* (1931), René Clair trabalha com um mínimo de diálogos, utilizando música abundantemente, coros e efeitos para criar comentários e contrapontos às imagens.

No cinema soviético, também Pudovkin defende a utilização assíncrona do som, propondo um programa de associações no qual a utilização do som deve ir além da pura ilustração do que está sendo exibido na tela - constituída na literatura sobre cinema como sua utilização naturalista - ou seja, dos ruídos da ação dos personagens e, sobretudo, de suas falas, aumentando “o potencial expressivo do conteúdo do filme” (PUDOVKIN, 1985, p. 86). Pudovkin, também propõe que a música não deve ser utilizada como acompanhamento, mas ter sua própria linha. A crítica soviética ao cinema sincronizado manifesta-se de forma notável na *Declaração*, texto elaborado por Sergei Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov (2002), escrito e publicado na União Soviética em 1928. Os autores consideram que o cinema americano estaria explorando as potencialidades das técnicas de som em uma direção errônea, de forma a ameaçar o cinema enquanto arte. Isso aconteceria porque a adesão do som à imagem aumentaria “a independência de seu significado” e, com isso, “sua inércia como uma peça de montagem” (EISENSTEIN; PUDOVKIN; ALEXANDROV, 2002, p. 226).

Como fazem notar Weis e Belton (1985), o pensamento de Eisenstein constitui-se como tônica de *Declaração*, a consideração de uma ameaça emergida com o cinema sonoro se relacionado ao fato de que, como já apontei no primeiro capítulo, Eisenstein percebe na

---

<sup>213</sup> Em texto escrito em 1929.

montagem o elemento mais poderoso do cinema e sua forma característica de constituição de significado. Segundo sua teoria da montagem, de duas imagens sempre surgiria uma terceira significação, a montagem consistindo em tese, antítese e síntese. Assim, Eisenstein considera que a montagem “segue o raciocínio”, “compara e define significações claras” (XAVIER, 1984, p. 108). Uma vez que sua estrutura seria a própria estrutura do pensamento, o cinema não se limitaria a contar histórias, mas a produzir ideias (BERNARDET, 2004, p.49). Com isso, Eisenstein defende que o som deve estar em contraponto em relação à imagem, sendo utilizado de forma não sincronizada, assim consistindo em um elemento poderoso da montagem, que potencializa seu desenvolvimento e seu aperfeiçoamento, uma vez que o contraste entre som e imagem pode constituir níveis sutis e profundos de significação (BERBARDET, 2004; EISENSTEIN; PUDOVKIN; ALEXANDROV, 2002; CARRASCO, 2003). Voltarei tanto às diferentes propostas para o cinema sonoro e a sua relação com *Descobrimento do Brasil*, quanto à questão da importância da montagem e do sequenciamento de imagens no 5º capítulo. Passo agora à emergência do cinema sonoro no Brasil.

### 3.2 Som, música e cinema no Brasil e nos filmes de Mauro até a década de 1930.

Como faz notar Heffner (2004), também no Brasil, a divisão do cinema entre a fase muda ou silenciosa e a fase sonora é bastante inadequada. Sabe-se que, já o emigrante italiano Paschoal Segreto (1868-1920), tratado na historiografia clássica do cinema brasileiro como proprietário da primeira sala fixa de projeções do Brasil - o *Salão de Novidades*, também conhecido como *Salão Paris*, aberto no Rio, na rua do Ouvidor, em fins do século XIX (SALLES GOMES, 1966) - mantinha um piano para acompanhamento dos filmes que projetava (HEFFNER, 2004). Além disso, já no início do século XX, circulavam pelo país os chamados cinematógrafos falantes, que consistiam em diferentes aparelhos, como o *Synchrophone* ou *Cinephone Pathé*, o *Synchronoscopia Lyrico*, o *Chronophone Gaumont* (ARAÚJO, 1976), o *Fotofone*, o *Fono-Cinematógrafo*, o *Cinefon-Falante* e o *Fotografone* (COSTA, 2008), que objetivavam a sincronização entre som e imagem com a ligação de um projetor a um fonógrafo ou gramofone por meio de cabo. Segundo Costa, os cinematógrafos falantes teriam chegado pelo Norte, no início do século XX, sendo inicialmente exibidos em cidades

como Belém e São Luís e, em seguida, passando por praticamente toda a extensão do território nacional.

Assim, por volta de 1904 e 1905, filmes que teriam seu som registrado em disco seriam incorporados aos repertórios de diversos espetáculos ambulantes. Dentre esses espetáculos, destacar-se-ia o promovido por Édouard Hervet, que passaria pelo Rio e por São Paulo. Em suas sessões, seriam exibidos filmes de até 18 minutos, constando entre eles os títulos *Bonsoir Madame la Lune*; *Selon la saison*; *Conversação Telefônica por M. Gallipaux*, *La Femme est un jouet*, *Fausto*, *Robinson Crusoe*, *Maria Antonieta*, *Ali Babá e os 40 Ladrões*, *O Chapeuzinho Vermelho*, *A Chegada do Presidente Kruger em Marselha*, *Panorama da exposição de Paris em 1900*, *Joana D'Arc* e *Vistas do Japão* (SOUZA, 2004; ARAÚJO, 1976). No Rio, Hervet apresentaria seu espetáculo no Teatro Lírico, em fins de 1904 (ARAÚJO, 1976), tendo utilizado a orquestra desse teatro “para a abertura de cada uma das três partes em que estava dividida a série de filmes” (SOUZA, 2004, p. 254-255). Em seguida, o cinematógrafo falante de Hervet circularia entre outros teatros do Rio, como o Apolo, o Teatro Recreio Dramático e o São Pedro, reaparecendo no Teatro Lírico em fins de setembro de 1907 (ARAÚJO, 1976). Sobre a recepção do espetáculo de Hervet e sobre seu funcionamento, é interessante a nota publicada na imprensa da época:

**O Cinematógrafo Hervet** – numeroso público que ontem enchia o Teatro Lírico aplaudiu as interessantes e curiosas vistas exibidas pelo aparelho da Empresa Hervet, um dos melhores que têm sido apresentados nesta capital. A combinação do cinematógrafo com o fonógrafo é então estupenda. O espectador tem a sensação completa de que está a ver e ouvir uma figura que fala<sup>214</sup>.

Em 15 de novembro de 1905, como parte da reforma urbana promovida pelo Prefeito Pereira Passos, empreitada a partir do ideal de modernização da cidade, é inaugurada, no Rio de Janeiro, a Avenida Central. Com isso, a partir de 1907, o eixo de exibições cinematográficas, que antes se constituía juntamente com outros setores de entretenimento na Rua do Ouvidor, é deslocado, havendo uma súbita profusão de cinemas em diversos pontos e proximidades da Avenida.

<sup>214</sup> Gazeta de notícias, 29 set. 1907, p.7.

Assim, conforme Souza (2004), o *Cinematógrafo Chic* é inaugurado em 1º de agosto de 1907, o *Grande Cinematógrafo Parisiense*, depois abreviado para *Parisiense*, no dia 10 do mesmo mês, o *Cinematógrafo Pathé*, em 18 de setembro de 1907, o *Cinematógrafo Paraíso*, em 28 do mesmo mês, e o *Pavilhão Internacional*, em 17 de outubro de 1907.

Desta forma, o projeto de modernização do Rio leva à proliferação de salas de cinema fixas nos grandes prédios, e ao desaparecimento dos cinemas ambulantes (ARAÚJO, 1976). Como faz notar Tinhorão (1972), o advento dessas salas, não apenas no Rio, mas também em outras grandes cidades brasileiras, impulsiona a constituição de um novo mercado de trabalho, atraindo músicos eruditos e populares, que atuam tanto acompanhando os filmes, quanto como atração nas salas de espera, antes e nos intervalos das sessões. Dentre os músicos que se lançam nesse mercado, note-se a atuação de Pixinguinha - apelido de Alfredo Rocha Viana (1897-1973) - que, com apenas 14 anos, mas já um flautista virtuose, é contratado por Paulino Sacramento, regente da orquestra do *Cinematógrafo Rio Branco*. Mais tarde, é no *Cinema Palais*, a 7 de abril de 1919, que realiza-se a estréia dos *Oito Batutas*, conjunto de Pixinguinha com José Alves (bandolim), Nelson dos Santos Alves (cavaquinho), Jacó Palmieri (pandeiro), Luís de Oliveira (reco-reco), Raul Palmieri, Donga e China (violão) (LACERDA, 2011). Em 1922, quando os *Oito Batutas* partem para Paris, são substituídos pelos *Turunas Pernambucanos* - outro conjunto a tornar-se célebre na história da música brasileira - vindos do Recife, encabeçados por Jararaca e Ratinho (TINHORÃO, 1972).

Como já mencionei, conforme seus biógrafos, também o próprio Villa-Lobos, após a morte do pai foge de casa, ganhando a vida tocando em bares, hotéis, cabarés e também em cinemas. É contratado pelo *Cinema Odeon*, por volta de 1917 (PEPPERCORN, 2000). Sua atuação como músico de cinema chega até a década de 1930, quando regressa de sua segunda estadia em Paris. Então, o compositor organiza em São Paulo, no *Cinema Paratodos* os *Momentos Musicais*, atuando como violoncelista, ao lado de outros músicos eruditos como Antonietta Rudge, Vera Janacopulos, Souza Lima, Pery Machado e Anita Gonçalves<sup>215</sup>. Deve ainda ser notada a atuação nos cinemas do pianista virtuose e compositor Ernesto Nazareth (1863-1934), que atraía ao *Odeon*, onde trabalhava, um público que vinha especialmente lhe ouvir (TINHORÃO, 2005).

---

<sup>215</sup> Diário de São Paulo, 4 out. 1930; Diário Nacional, 30 de dez. 1930; O Tempo, 4 jan, 1931, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

Entre 1908 e 1911 predominam nas salas de exibição brasileiras filmes de curta duração, nos quais são apresentadas canções, áreas de óperas e apropriações do teatro como revistas musicais<sup>216</sup>, tratados na literatura como cantantes. Esses filmes eram caracterizados por sua forma de sonorização peculiar, na qual cantores, muitas vezes de renome, tais como a soprano espanhola Claudina Montenegro, Antonio Cataldi, o barítono Santiago Pepe e Ismênia Mateus, cantavam ao vivo, escondidos por detrás da tela, acompanhando a movimentação das imagens. Seu sucesso estava ligado à grande popularização da opereta, do bel canto e do teatro de revista, promovida na época por cantoras e companhias líricas (SOUZA, 2004; RAMOS, 2004; ARAÚJO, 1976). Apesar da grande quantidade de cantantes, pelas informações disponíveis hoje, não se pode saber exatamente quais dessas produções seriam inteiramente brasileiras (BERNADET, 2008). É provável que grande parte dos cantantes tenham sido “filmes estrangeiros, sonorizados por cantores locais” (RAMOS, 2004, p. 241). Assim, Souza (2004) faz notar a curiosa especificidade desses filmes, nos quais a produção da imagem em escala industrial - para as *phonoscènes* dos *chronophones Gaumont*, peças musicais, de duração entre 3 e 5 minutos, projetadas por meio da sincronização de fonógrafos - é apropriada de forma particular, sendo sonorizada por um cantor que dubla o movimento labial.

Francisco Serrador (1878-1941) e William Auler (1865-1927) são tratados como os maiores produtores e exibidores de cantantes no Brasil (RAMOS, 2004; HEFFNER, 2004). Serrador inicia suas atividades cinematográficas em São Paulo, onde constrói o *Bijou Palace*, primeira sala em São Paulo “com a finalidade de ser destinada exclusivamente à exibição cinematográfica” (GATTI, 2004, p. 506). Após consolidar-se no mercado paulista, busca expandir suas atividades para o Rio, fundando o *Cine Chantecler* e passando a produzir filmes cantantes. Juntamente com o cinegrafista Alberto Botelho - o mesmo que faz a fotografia de *Descobrimento do Brasil* -, Serrador produz cerca de 44 cantantes, entre 1909 e 1910 (GATTI, 2004; SOUZA, 2004).

No Rio, o *Grande Cinematógrafo Rio Branco*, localizado no Centro, na rua Visconde do Rio Branco nº 28, de propriedade da empresa de Cristovão Guilherme Auler, William & Cia, e inaugurado em 1º de setembro de 1907, especializa-se na exibição dos cantantes. Auler, inicialmente produtor de móveis e principal sócio da casa Auler

---

<sup>216</sup> Os teatros de revista consistiam em espetáculos calcados na sátira política e social, em voga desde o século XIX (RAMOS, 2004).

& Cia, contrata alguns cantores líricos, produzindo, com o auxílio do fotógrafo Julio Ferrez e do maestro Costa Júnior, diversos filmes cantantes. A trupe adapta fitas estrangeiras, mas também produz suas próprias fitas, com artistas contratados. Entre suas produções, está uma versão da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, que contou com elenco argentino. Em 1909, é lançada pela William & Cia a fita em 3 atos *A Viúva Alegre*, dirigida por Alberto Moreira, com fotografia de Julio Ferrez e música de Costa Júnior. Uma vez que o filme atinge grande êxito, são exibidas, em diferentes cinemas, várias versões com o mesmo título, destacando-se entre elas a produzida, com coros e grande orquestra, pela sociedade entre o italiano Giuseppe Labanca e o português Antônio Leal, provavelmente a maior produtora da época<sup>217</sup> (SOUZA, 2004; ARAÚJO, 1976; RAMOS, 2004).

*Paz e Amor* é apontado como “o filme brasileiro de maior receptividade popular das duas primeiras década do século XX” (ARAÚJO, 1976, p. 356) e como “o primeiro grande sucesso de bilheteria da história do cinema brasileiro” (RAMOS, 2004, p. 242). Teria “mais de mil exibições contínuas no Rio de Janeiro” também atingindo grande sucesso em São Paulo (RAMOS, 2004, p. 242). Consistia em uma revista cinematográfica de fim de ano<sup>218</sup>. O filme, realizado em quatro partes e cinco quadros, fazia uma crítica mordaz à política nacional e a instituições como a polícia e a imprensa, incorporando, além das partes cantadas, também diálogos (HEFFNER, 2004) e contando com música e regência de coro e orquestra de Costa Júnior. Seu título se originou do discurso do Presidente Nilo Peçanha, que ao assumir o governo, declarou: “Farei um governo de paz e amor”. Seus personagens principais tratavam-se de figuras de destaque no cenário político e social do Rio. Nilo Peçanha foi caricaturado por *Olin I*, Nilo lido às avessas. O sucesso de *Paz e Amor* impulsionou a realização de outros cantantes baseados em revistas teatrais como *O Chantecler*, de Alberto Moreira, *O Rio Por um Óculo*, de O. Pontes Avil, *Logo Cedo*, também de Auler, *O Cometa*, de Júlio Ferrez, e *A*

---

<sup>217</sup> Dentre as produções de Labanca & Leal, se tornam muito populares os filmes sobre crimes, geralmente baseados em fatos verídicos, tais como *Os estranguladores* e *Mala Sinistra*, ambos de 1908 (ARAÚJO, 1976; AUTRAN, 2004; AUGUSTO, 2005).

<sup>218</sup> As revistas de fim de ano, muito comuns na época, consistiam em “uma sucessão de quadros retrospectivos de acontecimentos políticos e sociais da capital federal” (RAMOS, 2004, p. 242).

*Dançarina Descalça*, considerado último cantante (RAMOS, 2004; ARAÚJO, 1976).

Em 1912, o emigrante italiano, sediado em Barbacena, Paulo Benedetti (1863-1944), patenteia o *Cinetrófono*, um sistema no qual era impressa, na própria película cinematográfica a partitura musical de acompanhamento, de forma a permitir que, durante a projeção, o regente da orquestra sincronizasse seus movimentos com as situações do filme (GALDINO, 1980; RAMOS, 2004). Segundo Galdino, o primeiro filme a ser produzido pela engenhoca foi uma versão da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes<sup>219</sup>. Em 1914, Benedetti aperfeiçoaria o sistema, desenvolvendo um aparelho que permitiria o sincronismo entre projetor e fonógrafo (RAMOS, 2004). É provavelmente com esse desdobramento de sua *cinetrofonia* que Benedetti realiza o filme-opereta *Uma Transformista Original* (1915). Segundo notícia em *Cidade de Barbacena*, de 31 de outubro de 1915, o filme compreendia cinco partes musicais, três delas “cantadas pela máquina cinematográfica e acompanhamento orquestral” (apud GALDINO, 1980, p. 126). Note-se, portanto, que o som do filme parece compreender uma curiosa mistura entre a sincronização de música gravada em discos e o acompanhamento ao vivo da orquestra.

Em 1916, Benedetti fixa-se no Rio, fundando um laboratório cinematográfico para dar continuidade a seus experimentos com som e cinema. Em 1922, é premiado na Exposição Internacional do Centenário da Independência, por um sistema de cinema sonoro que orientava o acompanhamento musical da orquestra por meio da sinalização na própria película do filme (RAMOS, 2004), mais um desdobramento de seu *Cinetrófono*. Esse é provavelmente o sistema descrito pelo cineasta Luiz de Barros:

Benedetti era um homem imaginoso e é dele [...] uma curiosa maneira de musicar os filmes, que, então, eram acompanhados por um piano ou uma pequena orquestra. Então, para que essa orquestra, ou o piano, acompanhasse, dentro do compasso, o que se passava na tela, Benedetti imaginou um curioso processo. Ele deixou embaixo, na tela, uma faixa preta na qual uma bola branca, se movendo para a direita ou para a

---

<sup>219</sup> Segundo Galdino, essa seria a terceira versão da ópera de Carlos Gomes a ser filmada no Brasil. Antônio Leal, em 1908, realizaria a primeira, e Salvatore Lazzaro, em 1910, a segunda.

esquerda, no tempo exato, marcava o compasso que a orquestra ou o piano acompanhava (BARROS, 1978, p. 127).

Em 1929, Benedetti produziu e fotografou *Barro Humano*, primeiro filme dirigido por Adhemar Gonzaga. *Barro Humano* é considerado um dos primeiros filmes feitos no Brasil “a ter composta para si um trilha sonora específica para ser tocada acompanhando a exibição” (COSTA, 2008, p. 113). Sua música é de autoria do maestro Alberto Rossi Lazzoli (1906-1987), que cria “um tema para cada personagem ou situação, incluindo delicada valsa para a tristonha mocinha” (MÁXIMO, 2003, p. 129), articulando dessa forma, os princípios do *leitmotiv* conforme desenvolvidos pelo cinema americano. Com o término de *Barro Humano* e entusiasmado com seu sucesso, Gonzaga monta sua própria produtora, a Cinédia, que, como tratarei a seguir, terá um papel central na consolidação do cinema sonoro no Brasil, sendo a primeira empresa no país a adquirir um aparelho de gravação pelo sistema *Movietone*, e destacando-se pela produção de comédias musicais carnavalescas (GONZAGA, 1987; RAMOS, 2004; SALLES GOMES, 1974).

O *Vitaphone* chega ao Brasil em 1929. Com sua chegada, a despeito das propostas e máquinas de sincronização de som e imagem construídas no início do século - algumas, inclusive, constituindo filmes de grande sucesso, como *Paz e Amor* - as projeções, em São Paulo, em abril desse ano do filme *Alta Traição (The Patriot)*, de Ernst Lubitsch, e de *Anjo Pecador (The Shopworn Angel)*, de Richard Wallace, e no Rio, dois meses depois, do musical *Broadway Melody*, de Harry Beaumont, são consideradas marcos para o advento do cinema sonoro no Brasil (AUGUSTO, 2005; TINHORÃO, 1972). Contudo, nem todos se entusiasmam com o cinema sonoro. Alguns defendem a continuidade do cinema mudo. Como demonstra Felice (2012), a posição contra o cinema falado é fortemente assumida pela publicação O Fan do Chaplin Club<sup>220</sup>. Ela emerge, notadamente, ligada à ideia de que a essência do cinema consistiria na narratividade da imagem e no conceito de fotogenia, segundo o qual determinadas características do objeto só

---

<sup>220</sup> Conforme Felice (2012), o Chaplin-Club foi um cineclubes fundado no Rio de Janeiro, em 1928, por Almir Castro, Claudio Mello, Plínio Sussekind Rocha e Octavio de Faria, jovens universitários que buscavam exercer a crítica cinematográfica de forma a contribuir para o desenvolvimento do cinema como arte no Brasil. O Fan, seu principal meio difusor de ideias, teve nove edições.

podem ser aferidas por sua impressão na película. Assim, considera-se que os diálogos descentralizam a narrativa imagética. Outro argumento é o fato de que, sem fala, os filmes seriam universais, ultrapassando a barreira das línguas. Além disso, considera-se haver uma invasão dos filmes falados em inglês, consequência do imperialismo americano.

O cinema falado também não é visto com bons olhos pelos músicos. Nesse sentido, Tinhorão (1972) aponta como, no início da década de 1930, as orquestras das salas de espera dos cinemas são dissolvidas e substituídas por fonógrafos, o que deslança uma onda de desemprego<sup>221</sup>. O próprio Villa-Lobos demonstra preocupação com o emprego dos músicos de orquestra após o advento do cinema falado, sugerindo que o exemplo de Mussolini, na Itália, de aproveitar o músico de qualquer forma deveria ser seguido<sup>222</sup>. Sobre a questão, chamo a atenção, mais uma vez, para como a sugestão de Villa-Lobos acerca do exemplo de Mussolini nos remete à relação entre o nacionalismo que constitui a visão do mundo do compositor e os regimes autoritários.

Também Mário de Andrade manifesta desgosto com a utilização do fonógrafo nos cinemas. Ele considera que o cinema sincronizado não dispensaria as orquestras e que, à exceção dos desenhos animados exibidos nas aberturas das sessões - percebidos pelo autor como obras primas, nas quais a música interpretaria a imagem com efeitos cômicos -, a aplicação do cinema falado e sincronizado seria “a mais desilusória possível”, sendo que o cinema tornar-se-ia “absolutamente insuportável” e o emprego da música “detestável” (ANDRADE, 2004, p. 209). Todavia, na capital federal, os filmes silenciosos são afastados para as salas menos prestigiadas da cidade, os filmes falados sendo consagrados e entrando no circuito de exhibições de novas salas, grandes e luxuosas, como *Capitólio*, *Glória*, *Império*, *Odeon* e *Pathé-Palace*, construídas nos moldes dos palácios de cinema americanos, por Francisco Serrador,

---

<sup>221</sup> Contrabalançando, contudo, a onda de desempregos gerada pela introdução do fonógrafo nas salas de cinema, note-se, conforme aponta o próprio Tinhorão (1981), que já com a entrada no Brasil do gramofone com discos de cera de Émile Berliner, em 1904, e com o posterior advento da produção de discos em escala industrial, há uma ampliação considerável do mercado de trabalho para os músicos populares. Com isso, não restam dúvidas de que, o saldo da introdução das tecnologias da fonografia no Brasil foi extremamente benéfico para a criação artística e para a constituição do mercado de trabalho musical.

<sup>222</sup> *Do Gramophone ao Cinema Falado: Villa-Lobos, a consagração de Paris e os concertos no Rio: originalidade, personalidade e futurismo*, periódico desconhecido, 20 ago. 1929, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

entre 1925 e 1928, no terreno, no final da Avenida Rio Branco, que fica conhecido como Cinelândia.

*Acabaram-se os Otários* (1929), de Luís de Barros, é considerada a primeira experiência no Brasil de produção de um longa-metragem totalmente sonorizado – falado e cantado (COSTA, 2008; AUGUSTO, 2005). Segundo Barros, a sincronização entre som e imagem fora operada pela junção de um toca-discos ao projetor: “com um amplificador na cabine, bastava colocar um fio ligando o alto-falante debaixo da tela” (BARROS, 1978, p. 105). O cineasta nomeia sua invenção *Sincrocine*<sup>223</sup>. Em seu relato, Barros ainda faz notar como busca, por meio da utilização de dois projetores e dois toca-discos, superar o problema emergido do fato de que os discos da época, gravados em 78 rotações por minuto, só durariam três minutos, enquanto uma parte de seu filme alcançaria 10 minutos:

o operador colocava no projetor número um as cenas sincronizadas, como disse, acertando o *start* do disco e do filme. Enquanto essa cena era projetada, ele colocava no projetor número dois a cena intermediária não sincronizada e no outro toca-discos a música que a devia acompanhar. Quando no projetor número um a cena chegava ao fim, ele passava para o projetor número dois, como até hoje se faz na passagem de uma parte para outra. Enquanto essa cena era projetada, ele acertava o *start* do filme e do disco da segunda cena sincronizada e, no final desta, tornava a passar para o projetor número dois, onde a outra cena musicada já estava preparada. E assim por diante! (BARROS, 1978, p.105-106).

Segundo Costa (2008), *Acabaram-se os Otários* estréia no cinema *Santa Helena*, em 2 de setembro de 1929. Todavia, como fazem notar Tinhorão (1972) e Augusto (2005), essa não foi a primeira tentativa de Barros de produzir filmes sonoros. Em 1927, o cineasta já havia gravado, com a colaboração de Moacir Fenelon, então técnico da Columbia, a canção *Bentevi*, de Paraguaçu. A participação de Fenelon, técnico de uma gravadora, evidencia a importância do desenvolvimento das tecnologias ligadas à fonografia para o advento do cinema sonoro e falado no Brasil. Até 1927, no Brasil, era viabilizado apenas o sistema

---

<sup>223</sup> Cinearte, 18 set. 1929.

de gravação mecânico. Foi apenas com a emergência da gravação elétrica que se tornou possível a captação das vozes, das canções e dos arranjos para cordas e orquestras que se popularizam no cinema (TONI, 2004)<sup>224</sup>.

Em 1931, em parceria com o representante da Columbia Alberto Byington Jr, Wallace Downey produz e dirige *Coisas Nossas* (1931), um filme-revista sonoro. Note-se, mais uma vez, a convergência entre o desenvolvimento, no Brasil, da indústria do disco e do cinema sonoro, uma vez que Downey se estabelece em São Paulo, em 1928, para trabalhar na Columbia Discos (CATANI, 2004; AUGUSTO, 2005). Além disso, *Coisas Nossas* ainda conta com a participação de Fenelon, responsável pelo som, que se utiliza das instalações da Columbia para gravar, pelo processo *Vitaphone*, “previamente em disco as falas dos atores e as canções, que depois foram reproduzidas, como *playback*, diante das câmeras” (AUGUSTO, 2005, p. 87)<sup>225</sup>. Segundo Costa (2008), o filme é o primeiro sucesso do cinema sonoro brasileiro, evidenciando a boa aceitação das revistas teatrais ainda na década de 1930. Sua parte musical é sustentada pelo cantor Paraguaçu e pela orquestra de Napoleão Tavares (AUGUSTO, 2005; CATANI, 2004).

O *Vitaphone* também é utilizado em *Ganga Bruta* (1933), segundo filme de Humberto Mauro pela Cinédia. Sua trilha compreenderia 48 discos, incluindo música de Heckel Tavares e Radamés Gnattali, em seu primeiro trabalho para o cinema (GONZAGA, 1987; COSTA, 2009; MAXIMO, 2003)<sup>226</sup>. Pude assistir

---

<sup>224</sup> Também Bessa faz notar que “na fase mecânica, as gravações eram feitas, preferencialmente, com instrumentos de sopro, cordas dedilhadas e vozes empastadas, que possuíam a intensidade necessária para mover a agulha gravadora e sulcar a cera em que se registrava o fonograma” (BESSA, 2010, p. 185). Assim, a gravação elétrica amplia a gama de timbres a serem registrados, incluindo cordas friccionadas, vozes menos potentes e maior precisão na captação de instrumentos percussivos. As bandas militares e conjuntos regionais vão sendo aos poucos substituídos pelas orquestras “nome genérico sob o qual se agrupavam diferentes formações instrumentais” (BESSA, 2010, p. 185).

<sup>225</sup> Segundo Barros, no processo de *playback* “o som é gravado *primeiro* e a imagem é feita *depois*, o artista fazendo os gestos acompanhando o som” (1978, p. 105). Barros ainda diferencia o *playback* da dublagem, na qual ocorre o inverso: “Primeiro se filma mudo. Depois, projeta-se esse filme sem som e os artistas gravam as falas, olhando para o filme e acompanhando o movimento dos lábios da figura projetada” (1978, p.105).

<sup>226</sup> De Heckel Tavares seriam a canção tema do filme, com letra de Joracy Camargo, e as músicas *Coco de Praia nº1* e *Coco de Praia nº2* (COSTA, 2009).

*Ganga Bruta*, em fita VHS, em uma de minhas visitas à Cinemateca do MAM. O filme compreendia muita música e algumas falas, apesar de que fora de sincronia. É importante lembrar aqui, contudo, que, como venho tratando, *Ganga Bruta* foi remontado por Caio Scheiby, em 1949, sendo ainda, posteriormente, remontado pelo menos uma vez por Mauro. Assim, pouco se sabe da relação entre o filme que assisti no MAM e o filme lançado pela Cinédia, em 1933<sup>227</sup>.

Segundo artigo de Perdigão (1967), o cine-jornal, *Como se faz um jornal moderno*, produzido pela Cinédia, em 1933, é o primeiro filme no Brasil a utilizar o processo de gravação ótica em película do *Movietone*<sup>228</sup>. Com o advento do som em película, é realizada uma série de filmes de carnaval, grande parte deles produzidos pela Cinédia. Assim, se por um lado, com a chegada ao Brasil do som óptico, as tecnologias do disco e do filme se distanciam, por outro, traçam-se ainda paralelamente as trajetórias da indústria fonográfica e do cinema sonoro, uma vez que o êxito dos musicais carnavalescos é garantido pela inclusão de canções e intérpretes consagrados pelos lançamentos fonográficos e pelo rádio. Desta forma, a música popular acaba por constituir-se como um impulsionador fundamental para o cinema sonoro produzido no Brasil (COSTA, 2008, 2009; TINHORÃO, 1972; AUGUSTO, 2005; CATANI, 2004)<sup>229</sup>.

---

<sup>227</sup> Sobre o emprego da música em *Ganga Bruta*, Costa observa que: “A música de *Ganga Bruta* estabelece, em determinados momentos, relações estreitas com a imagem. Além das canções, há, por exemplo, o batuque que serve de trilha sonora à briga no bar; a própria sequência de abertura, na qual a música de casamento faz uma pausa sincronizada com o plano de detalhe da mão da noiva, chamando atenção, pela sua interrupção, para o momento da colocação da aliança. A festa na fazenda é acompanhada pelo violão, em concordância com a imagem. Próximo ao fim, a Ave-Maria, que serve de trilha sonora ao novo casamento, começa com um arranjo de sinos sobre a imagem dos sinos na tela, estabelecendo proposital confusão entre o espaço em que a música se situa, dentro ou fora da ação” (COSTA, 2009, p. 15).

<sup>228</sup> Segundo Gonzaga (1987), é utilizado no filme aparelho da marca *Rico*, que chega a empresa em 7 de dezembro de 1932.

<sup>229</sup> Além das produções da Cinédia, no Rio, números de música popular também são o carro chefe de produções paulistas, entre elas o filme *Fazendo Fita*, que contava com apresentações de Alvarenga e Ranchinho, com o samba *Que Bom Felicidade* e *Que Vai Ser*, de Noel Rosa e René Bittencourt, com a cantora Alzirinha Camargo e com a marcha *São Paulo da Garoa*, do cantor Vassourinha (TINHORÃO, 1976). Buhler, Neumeyer e Deemer fazem notar como, também nos Estados Unidos, os primeiros filmes sonoros são

*Voz do Carnaval*, uma parceria de Adhemar Gonzaga com Humberto Mauro, é o primeiro musical carnavalesco a ser lançado, em 1933. Consiste na primeira experiência de Mauro com o sistema *Movietone*, um filme cômico, falado e cantado, sobre o carnaval e a recepção oficial do Rei Momo (GONZAGA, 1987). Seria “um meio-documentário, aproveitando cenas do carnaval daquele ano” (TINHORÃO, 1972, p. 253), no qual não haveria “música encaixada por meio de discos, nem barulhos simulados, mas o autêntico som dos festejos, apanhados e gravados diretamente” (GONZAGA, 1987, p. 43). Segundo Andries (2001), Mauro foi responsável pelas filmagens de rua, enquanto Gonzaga se encarregou da gravação dos números musicais em estúdio.

*Voz do Carnaval* é apontado por Salles Gomes (1980) e Perdighão (1967) como filme de estréia de Carmen Miranda<sup>230</sup>. Segundo Augusto, em maio de 1936, o filme é exibido cinco vezes “para as altas rodas parisienses”, por iniciativa de Louis Hermitte, embaixador da França no Brasil (2005, p. 91). Conforme sua ficha técnica, *Voz do Carnaval* era integrado pelos seguintes trechos dos sambas e canções:

*Linda morena, aí, heim?! E Moleque indigesto*, de Lamartine Babo, *Boa Bola*, de Lamartine Babo e P. Valença; *Fita amarela*, de Noel Rosa; *Mas como...*, de Noel Rosa e Francisco Alves; *Formosa*, de J. Rui e Nássara; *É batucada*, de J. Luís de Moraes; *Macaco, olha o*

---

predominantemente musicais, seus produtores apostando no potencial de atração da música popular, que passa a se constituir como “a música do filme falado” (2010, p. 299). A relação entre o cinema, o rádio e a canção popular no Brasil é de extremo interesse. Lembre-se, por exemplo, dos filmes lançados pelos integrantes do movimento de rock que ficou conhecido como Jovem Guarda, nos anos 1960, que demonstra que, ainda nessa época, a música popular é um importante elemento de atração de público para o cinema no Brasil.

<sup>230</sup> Não há consenso, contudo, sobre a estréia de Carmen Miranda no cinema. Costa (2009) e Castro (2005) apontam como filme de estréia da cantora *O carnaval cantado de 1932*, conforme Castro ainda gravado pelo processo do *Vitaphone*. Não se pode, todavia, ter certeza da questão uma vez que esse filme foi perdido. Castro ainda aponta que na revista *Selecta*, de 7 de julho de 1926, é publicado o artigo *Quem será a rainha do cinema brasileiro?*, segundo o qual Carmen Miranda participa como figurante do filme de Benedetti, *A esposa do solteiro*. Contudo, também não se pode ter certeza dessa participação, uma vez que esse filme também se perdeu.

*teu rabo*, de Benedito Lacerda e G. Viana; *Trem blindado* e *Moreninha da praia*, de Carlos Braga; *Vai haver barulho no chatô*, de W. Silva e Noel Rosa; *Good-bye*, de Assis Valente; *Allo, Jones*, de Jurandir Santos; e *Opa, opa!*, de Maércio e Mazinho (GONZAGA, 1987, p. 42-43).

No mesmo ano, o sistema *Movietone* é utilizado no filme *O Carnaval Cantado de 1933*, que, segundo Augusto (2005), chega aos cinemas na quarta-feira de cinzas, 1º de março de 1933, cinco dias antes de *Voz do Carnaval*. Augusto aponta Fausto Muniz como um dos autores do filme. Conforme já mencionei e tratarei a seguir, o *Cine Som*, de Muniz, foi um dos estúdios envolvidos na sonorização de *Descobrimiento do Brasil*. Muniz constrói ele mesmo seu aparelho de gravação de som, apelidado de *Munizotone*, sendo provavelmente esse o aparelho de som utilizado em *O Carnaval Cantado de 1933*. Assim como *Voz do Carnaval*, *O Carnaval Cantado de 1933* compreenderia tanto cenas de estúdio, com a dupla Jonjoca e Castro Barbosa e com os Irmãos Tapajós, quanto imagens “dos bailes, do carnaval de rua, ranchos, cordões e corso” (TINHORÃO, 1972, p. 253). O sucesso de *Voz do Carnaval* e de *O Carnaval Cantado de 1933* ainda leva a Cinédia a lançar, em 1935, o filme pré-carnavalesco *Alô! Alô! Brasil!*, uma produção em parceria com a *Waldow Filmes*, empresa do americano Wallace Downey, que vem de São Paulo para o Rio de Janeiro (COSTA, 2009). O filme é co-escrito e co-dirigido pela dupla de compositores João de Barro e Alberto Ribeiro, seu enredo tratando das aventuras de um radiomaniaco que se apaixona por uma cantora inexistente (AUGUSTO, 2005).

Como já tratei no 1º capítulo, após as filmagens de *Voz do Carnaval*, Mauro é demitido da Cinédia. Passa por um período de desemprego e vai trabalhar na Brasil Vita, estúdio de Carmen Santos, onde faz alguns curtas-metragens sonoros e grava *Favela dos Meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936). Segundo Souza (1984), 60% das filmagens de *Favela dos Meus Amores* foram realizadas na favela do Morro da Providência, tendo sido aproveitados, como atores, os próprios moradores. No enredo do filme, dois rapazes, recém vindos de Paris, abrem um cabaré na favela, um deles se apaixonando por uma professorinha do morro. Tem papel de destaque na estória o personagem Nhonhô, inspirado no sambista Sinhô. O filme recebe música de Ary Barroso e Custódio Mesquita, com poesia de Orestes Barbosa e a interpretação de Sílvio Caldas (PERDIGÃO, 1967).

Assim como em *Favela dos Meus Amores*, em *Cidade Mulher* os números musicais são centrais, a ação se desenvolvendo a partir da montagem de uma revista teatral (SOUZA, 1984). Segundo Mauro (1974), esse filme também foi realizado com captação direta. Conforme o cineasta, a música de *Cidade Mulher* foi de autoria de Noel Rosa, que escreve para o filme não apenas sambas, mas composições para violoncelo e canto clássico. Tinhorão enumera seis composições de Noel Rosa feitas especialmente para *Cidade Mulher*: “as marchas *Cidade Mulher* e *Morena Sereia*, os sambas *Dama De* (sic) *Cabará* e *Na Bahia*, o samba-choro *Tarzan* (*Tarzan Filho do Alfaiate*) e a canção valsa *Numa Noite À* (sic) *Beira-Mar*, nunca editada ou gravada” (TINHORÃO, 1972, p. 256). Segundo Souza (1984), ainda consta no filme uma canção de Hekel Tavares, interpretada por Bibi Ferreira e sua mãe, um *foxtrot* com Raul Roulien, além de participações de Orlando Silva, das Irmãs Pagãs e do Bando Carioca. Costa (2009), ainda faz notar que também há no filme composições de Assis Valente. Todavia, diferentemente de *Favela dos Meus Amores*, *Cidade Mulher* é um fracasso de público, o que Souza (1984) atribui, possivelmente, a problemas técnicos com o som, relacionados a sua reprodução nas salas de exibição.

De outro lado, após *Alô! Alô! Brasil!*, a parceria entre a Cinédia e a Waldow Filmes ainda rende dois filmes musicais. O segundo filme por ela produzido, *Estudantes*, estréia em julho de 1935. É apontado por Catani (2004) como primeiro filme em que Carmen Miranda atua como atriz, e não apenas como cantora. Na trama, Carmen Miranda é disputada pelos apaixonados Mesquitinha e Barbosa Júnior. Contudo, se interessa por Mário Reis (COSTA, 2009, p. 18). O terceiro e último filme da parceria entre Gonzaga e Downey, *Alô, Alô, Carnaval!*, de 1936, constitui um grande êxito de bilheteria (TINHORÃO, 1972; GONZAGA, 1987). Após esse filme, e a dissolução da parceria, Downey transforma sua produtora, a Waldow, na *Sonofilmes*. Produz ainda dois musicais *Banana da Terra* (1938) e *Laranja da China* (1939), ambos dirigidos por Ruy Costa. De acordo com Costa (2009), o único trecho preservado de *Banana da Terra* é o consagrado número em que Carmen Miranda interpreta *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi, no qual aparece, pela primeira vez, com o traje de baiana, central à constituição de sua imagem. O filme ainda contava com outras estrelas do rádio e do disco como Dircinha e Linda Batista, Almirante e Orlando Silva.

Todavia, a ligação do cinema com o rádio e o disco não abarca apenas as estrelas da música popular. Como aponta Máximo (2003),

entre os anos 1930 e 1950, era comum que os produtores de cinema requisitassem os arranjadores de emissoras e gravadoras, normalmente maestros, também atuantes no cenário da chamada música de concerto ou erudita. Um caso célebre de maestro a circular entre os meios do rádio, fonografia e cinematografia é o de Alberto Lazzoli (1906-1987), que, como disse, compôs a trilha musical de *Barro Humano* (1929), de Adhemar Gonzaga e Benedetti. Posteriormente, Lazzoli se consagra como parte da equipe de maestros da Rádio Nacional (COSTA, 2008; MÁXIMO, 2003). Contudo, o caso mais célebre de maestro arranjador a constituir sua carreira ligada ao rádio, fonografia e cinema é o do pianista virtuose, maestro, compositor e arranjador Radamés Gnattali (1906-1988). Ele se consagra como arranjador de discos da Rádio Nacional, sendo considerado como “modernizador do acompanhamento de samba”, a exemplo dos arranjos realizados para Orlando Silva, em gravações da Victor (MÁXIMO, 2003, p. 129). Como já disse, *Ganga Bruta* (1933) é sua primeira trilha para o cinema. Em 1936, compõe para o filme *Maria Bonita*, de Julien Mandel (ANTUNES, 1980). Trabalha novamente com Mauro compondo para *Argila* (1940), contudo, sua principal atuação na música de cinema é enquanto arranjador<sup>231</sup>.

Ainda no que diz respeito à relação entre a música erudita e o cinema brasileiro, destaca-se a atuação do compositor Francisco Mignone (1897-1986), que estréia no cinema com *O Babão* (1930), que assina sob o pseudônimo de Chico Bororó, mesmo que utiliza, décadas antes, nas cantigas populares que compõe paralelamente a sua carreira de concertista (MÁXIMO, 2003). Contudo, em 1936, Mignone assina com seu próprio nome a trilha de *A Bonequinha de Seda*, de Oduvaldo

---

<sup>231</sup> Dentre os arranjos de Gnattali para o cinema destacam-se os de composições de Dorival Caymmi para o filme *Estrela da Manhã* (1950), de Armando Cavalcanti e Klécio Caldas para *Somos Dois* (1950), de Zequinha de Abreu para *Tico-tico no Fubá* (1951), de Luís Bonfá para *Perdido Amor* (1953), de Zé Kéti para o filme, de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus* (1954). Realiza, ainda, diversos arranjos para chanchadas carnavalescas e comédias musicais das produtoras Atlântida e Vera Cruz, seu trabalho no cinema se estendendo até a década de 1980, com o filme, de Leo Hirszman, *Eles não usam black-tie* (1981), para o qual arranja músicas de Adoniran Barbosa (MÁXIMO, 2003; COSTA, 2009). Além das trilhas de Lazzoli e Gnattali, Máximo (2003) destaca também os arranjos para o cinema dos maestros da Rádio Nacional Lírio Panicalli (1906-1984), Leo Peracchi (1911-1993) e Gabriel Migliori (1909-1975). Contudo, todos iniciam seus trabalhos para o cinema após o período abarcado por esse levantamento.

Viana<sup>232</sup>. Destaca-se também, acerca da utilização de música erudita nas primeiras décadas do cinema sonoro no Brasil, a trilha musical de *Limite* (1931), filme experimental de Mário Peixoto. Para o filme, é encomendada ao pianista e ator Brutus Pedreira “uma seleção de excertos de Debussy, Ravel, Stravinsky, Borodin e Satie, com a *Gymnopédie n°3*, deste último usada como tema recorrente”, a ser sincronizada pelo sistema *Vitaphone* (MAXIMO, 2003, p. 122).

Finalmente, tendo em pauta a utilização e encomenda de música erudita para o cinema, chegamos ao trabalho de Villa-Lobos<sup>233</sup>. Além de sua atuação nas salas de cinema e de sua participação em *Descobrimento do Brasil*, Villa-Lobos compõe sob encomenda para o filme *Green Mansion*, de Mel Ferrer, participação da qual tratarei com mais detalhe no capítulo que segue<sup>234</sup>. Após *Descobrimento do Brasil*, segundo depoimentos do próprio Mauro (1974, 1997), ele e Villa-Lobos se tornam amigos, o compositor autorizando-o a utilizar qualquer uma de suas músicas em seus filmes. Assim, Mauro o faz nos curtas-metragens do INCE *Hino a Vitória* (1938) e *Euclides da Cunha* (1943) (PERDIGÃO, 1967). Também em *Argila* (1940), o violoncelista Iberê Gomes Grosso, executa em seu violoncelo *O Canto do Cisne Negro* (1917), parte da obra *Naufrágio de Kleônicos*. Ainda se ouve no filme um trecho do bailado *Mandu-Çarará* (1940). Mauro também recorrerá à obra de Villa-Lobos em seu último longa-metragem, *Canto de Saudade*, no qual ouvimos *Canto do Pagé* (1933).

---

<sup>232</sup> Posteriormente, Mignone compõe trilhas para os filmes, da produtora Vera Cruz, *Caiçara* (1950), *Ângela* (1951), *O amanhã será melhor* (1952), *Sinhá Moça* (1953) e para o filme *Sob o céu da Bahia* (1956). Máximo ainda menciona a música que Mignone escreve para *Painel* (1950), documentário de Lima Barreto, sobre o quadro, de Cândido Portinari, *Tiradentes*, e a música improvisada pelo compositor para *Panorama do Cinema Brasileiro* (1968). Antunes menciona que Mignone compõe partituras para os filmes *Beleza do Diabo* (1952), de Romain Lessage, *Modelo 19* (1952), de Armando Couto, *Destino em Apuros* (1953) e *Sob o Céu da Bahia* (1957), ambos de Ernesto Remani.

<sup>233</sup> Além de Mignone e Villa-Lobos, Máximo (2003) também aponta os trabalhos para o cinema dos compositores, da chamada música erudita, Guerra-Peixe (1914-1993) e Cláudio Santoro (1919-1989). Ambos, contudo, se iniciam no cinema em época posterior a desse levantamento.

<sup>234</sup> Segundo Morettin (2013), Villa-Lobos também é convidado por Roquette-Pinto para compor a música de *Os Bandeirantes*, média-metragem do INCE, que, contudo, acaba ficando a cargo de Francisco Braga.

Ainda no que diz respeito à utilização da música de Villa-Lobos no cinema, nos anos 1960, além de sua celebração da obra de Humberto Mauro, Glauber Rocha também recorre ao compositor para a invenção de uma tradição brasileira a partir da qual fundamentará sua construção de um cinema nacional. Assim, a escolha de Villa-Lobos parece relacionar-se à retomada pelo Cinema Novo do projeto de nação dos modernistas da década de 1920 (GUERRINI JR, 2004)<sup>235</sup>. Glauber Rocha utiliza-se abundantemente de gravações de músicas de Villa-Lobos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e também em *Terra em Transe*. Conforme o levantamento de Guerrini Jr, a música de Villa-Lobos também é apropriada por outros cineastas relacionados ao Cinema Novo, Paulo César Saraceni recorrendo a ela em *O Desafio* (1965) e *Capitu* (1967), Carlos Diegues em *A Grande Cidade* (1966) e *Os Herdeiros* (1968), Walter Lima Jr. em *O Menino de Engenho* (1965) e *Brasil Ano 2000* (1969) e Joaquim Pedro de Andrade em *Macunaíma* (1969). Ainda nos anos 1960, a música de Villa-Lobos é apropriada por Júlio Bressane em *Cara a Cara* (1968) e por Maurício Gomes Leite em *Vida Provisória* (1969)<sup>236</sup>. Além dessas, são numerosas as apropriações de músicas de Villa-Lobos no cinema, seu levantamento detalhado ultrapassando o escopo deste trabalho<sup>237</sup>. Contudo, gostaria ainda de mencionar a encenação realizada pelo cineasta israelense Sam Zebba do

---

<sup>235</sup> Percebo a relação entre o projeto de construção da nação modernista e o Cinema Novo como de extremo interesse. Parece-me que a constituição de um universo sonoro assume relevância central na articulação dessa relação. Não pude debruçar-me sobre essa relação nesse trabalho, deixando-a para pesquisas futuras.

<sup>236</sup> Conforme Guerrini Jr (2004), em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ouve-se, de Villa-Lobos, *Prelúdio, Ária, Dança* e *O Canto de Nossa Terra*, da *Bachianas n°2*; *Cantiga (Ária)* e *Miudinho*, da *Bachianas n°4*; *Cantinelas*, da *Bachianas n°5*; *Magnificat Alleluia*, para orquestra e coro; o *Allegro non troppo* do *Quarteto n°11*; e o *Choros n°10*. Em *Terra em Transe* ouve-se o *Prelúdio (Ponteio)* e a *Fantasia (Devaneio)*, da *Bachianas n°3* e a *Fuga* da *Bachianas n°9*. Em *O Desafio*, de Paulo César Saraceni, ouve-se a *Cantinelas* da *Bachianas n°5* e o *Prelúdio (Introdução)* da *Bachianas n°4*. Em *Os Herdeiros*, ouve-se *Invocação em Defesa da Pátria*. Em *Brasil Ano 2000* também se ouve *Invocação em Defesa da Pátria*. Em *Macunaíma*, ouve-se *Desfile aos Heróis do Brasil*.

<sup>237</sup> Guerrini Jr (2004) menciona a utilização, mais recentemente, da peça *Melodia Sentimental*, da *Floresta do Amazonas*, no filme *Deus é Brasileiro* (2003), de Carlos Diegues.

poema sinfônico *Uirapuru*, cujas filmagens foram feitas em 1950, entre os índios Urubú-Ka'apor, no Maranhão (ZEBBA, 2010)<sup>238</sup>.

---

<sup>238</sup> Para uma análise comparativa entre música e cena do filme de Zebba ver o artigo de Santos (2014).

#### Capítulo IV: Fragmentos de possíveis trilhas.

Por consistir de filme com poucos diálogos, o emprego do som em *Descobrimento do Brasil* é considerado por alguns como anacrônico. Como vimos, pouco se conhece do filme *Ganga Bruta* assistido em 1933. Além disso, os três próximos longas-metragens falados de Mauro, *Voz do Carnaval* (1933), *Favela dos Meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936), infelizmente se perderam. Assim, a impossibilidade de análise desses filmes dificulta muito o acompanhamento do desdobramento do emprego do som na obra do cineasta. Resta, para isso, apenas o material publicado na imprensa da época e os relatos de Mauro e de pessoas que puderam assistir a esses filmes. Todavia, percebo que o emprego de poucos diálogos em *Descobrimento do Brasil* deva-se não à precariedade técnica ou ao anacronismo, mas à escolha de uma estratégia narrativa próxima ao cinema silencioso que Mauro considera, durante determinado período de sua vida, como *cinema puro*. A escolha por esse tipo de narrativa fílmica ainda parece estar ligada à importância no filme da música de Villa-Lobos, que na época já era um compositor consagrado.

Desenvolverei sobre as estratégias, opções e concepções de Mauro acerca da utilização do som no filme no 5º capítulo, detendo-me agora às dúvidas sobre se a música e a trilha que conhecemos hoje coincidiriam com aquelas ouvidas pelos espectadores de 1937, tendo em vista as várias restaurações e intervenções possivelmente sofridas na passagem do filme pelo tempo. Fundamentarei minha argumentação pela elaboração de um quadro de decupagem analítica, por meio do qual busco constituir a partitura do filme. A noção de decupagem é articulada aqui para referir-se ao “processo de decomposição do filme (e portanto das sequências e cenas) em planos” (XAVIER, 1984, p. 19).

Assim, para a compreensão do quadro, tenha-se em vista que a noção de plano corresponde à unidade mínima de filmagem, “a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo de imagem”, dizendo respeito, portanto, a determinado ponto de vista em relação ao objeto filmado e designando a posição particular da câmera em relação ao objeto; que a noção de cena diz respeito a “cada uma das partes datadas de unidade espaço-temporal” e; que séries de cenas constituem as sequências, compreendidas como unidades menores dentro dos filmes que se definem “por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa” (XAVIER, 1984, p. 19). As sequências são, portanto, unidades narrativas, que podem ser compreendidas como “uma

aplicação retórica de um intertítulo implícito: *O mundo irrompe em guerra* ou *Depois de dois anos na prisão...* ou *Sua carreira como cantora rapidamente declinou*” (BORDWELL, 1984, p. 186, tradução nossa); ou como correspondentes “ao ato de uma peça de teatro, ou, melhor, aos capítulos de um romance” (SADOUL, 1956, p. 92).

Com isso, enquanto esquema analítico, a decupagem é um exercício de compreensão de quem busca interpretar o filme. Entretanto, ela é também um processo que incide em sua própria concepção, um procedimento específico para a constituição da narrativa fílmica, ao qual *Descobrimto do Brasil* está vinculado, enquanto fundamentado na montagem de diferentes tomadas de cena como forma de construir um espaço-tempo próprio ao filme. Voltarei ao assunto no próximo capítulo, quando o quadro agora apresentado será retomado. Contudo, para que fique clara a relação entre o som e seus métodos de gravação, analisada nesse capítulo, esse quadro é já apresentado. Nele, o filme está dividido em suas sequências, cada uma recebendo um título - que será retomado no próximo capítulo -, e sendo analisada em termos de imagem (planos) e som nas duas colunas do meio.

Na coluna da esquerda, pode-se acompanhar os minutos do filme, que foram cronometrados a partir de sua versão *original* lançada em DVD, pelo CTA<sub>v</sub>, em 2001. Na coluna da direita, consta a análise dos métodos de gravação que constituem a pista de som. Esses são dois: área variável (AV) e densidade variável (DV). As características da pista de som foram sistematizadas a partir da análise das cópias mais antigas que encontrei do filme: no MAM, da cópia de preservação em 35 mm e no CTA<sub>v</sub> de uma cópia em 35 mm, já bastante deteriorada, e de outra em 16 mm. Recapitulando as informações tratadas no 2º capítulo, de acordo com a base de dados da Cinemateca Brasileira, essas cópias foram originadas de um contratipo proveniente do INCE e que já apresentava as mesmas características de sistema de som.

Os números entre parênteses ao lado das peças elencadas na coluna do som identificam os compassos das obras<sup>239</sup>. Para o acompanhamento das suítes, utilizei os manuscritos do Museu Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 1937a, 1937b, 1937c)<sup>240</sup>. Para as peças *Teirú* e

---

<sup>239</sup> O compasso divide quantitativamente em grupos os sons de uma música, definindo seu pulso e ritmo, também dividindo a pauta musical por barras.

<sup>240</sup> Segundo o catálogo *Villa-Lobos, Sua Obra*, as suítes *Descobrimto do Brasil* foram publicadas pela editora francesa Max Eschig. Contudo, segundo informação de Marcelo Rodolfo, funcionário do Museu Villa-Lobos, essas edições não chegam a ser publicadas.

*Iara dos Três Poemas Indígenas*, utilizei o manuscrito encontrado no Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (VILLA-LOBOS, 1926). *Iara* é ouvida no filme em versão instrumental, sem canto, apenas com algumas intervenções do coro<sup>241</sup>. Para *Nonetto*, utilizei a partitura da Max Eschig (1923). O trecho de música intitulado *A Procissão da Cruz do Filme Descobrimento do Brasil* (VILLA-LOBOS, 1937e) foi encontrado em partitura para coro, corne em fá e contra-fagote, no Museu Villa-Lobos, junto às partituras das suítes *Descobrimento do Brasil*. É interessante perceber aqui, conforme tratarei mais detalhadamente à frente, que essa peça difere absolutamente do primeiro movimento da quarta suíte, também intitulado *Procissão da Cruz* (VILLA-LOBOS, 1937d), sendo, de fato, uma retomada do tema *Canide-Ioune* desenvolvido por Villa-Lobos também nos *Três Poemas Indígenas*. Não encontrei partituras que equivalessem ao tema *Ualalocê* - tomado por Villa-Lobos das gravações realizadas por Roquette-Pinto entre os Pareci e registrado no Museu Nacional sob os números 14.594 e 14.595 - tal como desenvolvido no filme. Também não encontrei as partituras da *Primeira Missa no Brasil* do filme. O tema também aparece na parte final do último movimento da 4ª suíte, intitulado *Primeira Missa no Brasil* (VILLA-LOBOS, 1937d), mas aqui é mais desenvolvido e desdobrado de forma diferente. Também não foi encontrada a partitura da versão para coro e canto da *Canção do Marinheiro* que consta no filme. Utilizei, assim, uma versão da partitura para canto e piano, editada pela *Irmãos Vitale* (VILLA-LOBOS, 1950), que encontrei na Biblioteca da Escola de Música Villa-Lobos. Note-se, contudo, que esta partitura está em sol menor, enquanto a tonalidade da música do filme é fá menor. A partitura de *Gaita de Fole*, considerada pelo Museu Villa-Lobos como extraviada, também não foi encontrada. Além disso, constam no filme quatro trechos de música não identificados, dois para orquestra, um para harmônica e outro para coro. As duas barras - // - indicam que segue o mesmo som, música ou plano.

Transcrevi os diálogos a partir do que pude compreender das falas do filme. Me apoiei nos léxicos das obras *O Selvagem*, do General Couto de Magalhães (1975), e no *Vocabulário dos termos tupis de “O*

---

<sup>241</sup> No catálogo *Villa-Lobos, Sua Obra* (1972, 2009) é enumerada uma versão para orquestra de *Iara*, que dataria de 1917, sendo, portanto, anterior aos *Três Poemas Indígenas* (1926). Contudo, segundo o catálogo, essa partitura estaria extraviada, não constando publicações e nem a data da estréia dessa versão da obra. Não há certeza sobre se teria sido essa a versão da obra utilizada no filme, uma vez que no catálogo não há menção ao coro que se escuta no filme.

*Selvagem” de Couto de Magalhães*, elaborado por Mauro (1957), que estudou, por incentivo de Roquette-Pinto, o trabalho de Couto de Magalhães e afirmava ter por ele apreendido o tupi-guarani. As traduções das palavras em tupi-guarani ditas no filme, conforme pude compreender, e de acordo com essas obras, foram incluídas nas notas de rodapé. Segue o quadro:

Quadro 3 - Quadro de decupagem.

<b>1ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>Apresentação do filme.</b>			
<b>Tempo de filme</b>	<b>Plano</b>	<b>Som</b>	<b>Método de gravação</b>
00:01:32	Créditos <sup>242</sup>	<i>Introdução (1-152)</i>	AV
00:01:32	Mar e globo terrestre.	//	//
00:01:43	Caravelas no mar.	//	//
00:01:47	Sobreposto às caravelas, letreiro: <i>A nove de março de 1500, partia de Lisboa, com destino as Índias a frota de Pedro Alvares Cabral, sendo rei de Portugal, D. Manoel o Venturoso.</i>	//	//
00:02:12	Caravelas.	//	//
00:02:17	Caravela de frente.	//	//
00:02:19	Duas caravelas.	//	//

<sup>242</sup> Os créditos são apresentados na seguinte ordem: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Cinema Educativo; Instituto de Cacau da Bahia; Ignácio Tosta Filho, Presidente do Instituto de Cacau (crédito por orientação geral); Roquette Pinto, Afonso de E. Taunay e Bernardino José de Souza (colaboração intelectual e verificação histórica); Humberto Mauro, A. Botelho, Alberto Campiglia, Manoel Ribeiro (fotografia); *Cinédia Studios* e *Cine Som Studios* (som); Villa-Lobos (composição e direção musical); *Grande Orchestra Symphonica. 100 vózes do Orpheão de Professores do Districto Federal*; Mário de Queiroz (coreografia); Bandeira Duarte (assistente de direção e diretor de diálogos); Humberto Mauro (direção).

00:02:20	Tripulantes hasteando velas.	//	//
00:02:23	Caravela de frente.	//	//
00:02:24	Outra caravela de frente.	//	//
00:02:25	Caravelas.	//	//
00:02:28	Sol se pondo no horizonte.	//	//
00:02:38	Mapa.	//	//
00:02:52	Sol se pondo no horizonte.	//	//
<b>2ª SEQUÊNCIA</b> <b>Noite nas caravelas.</b>			
00:02:55	Marinheiro fazendo fogo.	Mar e pássaros.	DV.
00:02:58	Fogo.	//	//
00:03:04	//	<i>A Gaita de Fole/Mar.</i>	//
00:03:12	Marujos acendendo lampiões.	//	//
00:03:30	Marujo pendurando lampião.	//	//
00:03:45	Caravelas na escuridão da noite.	//	//
00:03:49	Lampião e tripulação no convés.	//	//
00:04:06	Marinheiros no convés.	//	//
00:04:28	Marinheiro tocando gaita de fole.	//	//
00:04:41	Marinheiro tocando gaita e lampião.	//	//
00:05:00	Marinheiro com lampião.	//	//
<b>3ª SEQUÊNCIA</b> <b>Amanhecer nas caravelas.</b>			
00:05:06	Caravela de frente.	<i>Introdução (419- 471).</i>	AV.
00:05:08	Caravelas de lado.	//	//
00:05:09	Caravela de frente.	//	//
00:05:12	Caravela de frente.	//	//
00:05:13	Oficiais tocando trompetes.	//	//
00:05:16	Marujos levantando-se.	//	//
00:05:19	Marujos acordando.	//	//
00:05:22	Marujos se preparando.	//	//
00:05:26	Marujos subindo escada.	//	//

00:05:28	Marujos e animais.	//	//
00:05:30	Carta de Caminha.	//	//
00:05:35	Brasão.	//	//
00:05:37	Caminha escrevendo sua carta.	//	//
00:05:46	Aires Correia com seus filhos.	//	//
00:05:55	Caminha se levantando.	//	//
00:05:58	Filhos de Aires Correia.	//	//
00:06:05	Caminha entra na sala e mostra documento a Aires Correia.	Sem som.	DV.
<b>4ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>A frota avança em direção às terras a serem descobertas.</b>			
00:06:10	Caminha e Aires Correia olhando documento.		//
00:06:14	Mapa.	<i>Introdução (391-415).</i>	AV.
00:06:30	Brasão com leteiro: <i>E domingo, 22 do dito mez (sic), ás (sic) dez horas mais ou menos, houvemos vista das Ilhas de Cabo Verde, a saber da Ilha de S. Nicolau, segundo o dito de Pero Escolar, piloto.</i>	//	//
00:06:48	Escolar aponta São Nicolau. Medição com astrolábio.	(1) Escolar: <i>Don Duarte, ali, São Nicolau.</i>	//
00:06:55	//	<i>Impressão Moura (161 -166).</i>	//
00:07:07	Medição com astrolábio.	//	//
00:07:12	Medição com compasso no mapa, tomada de notas. Ampulheta é virada.	//	//
00: 07:38	Escolar e Don Duarte Pacheco.	(2) Don Duarte Pacheco: <i>Vamos ao Capitão –mor.</i>	//
00:07:40	Tomada de notas em mapa.	<i>Introdução (232-257).</i>	//
00:08:04	Don Duarte Pacheco.	//	//

<b>5ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>Perde-se o navio de Vasco de Ataíde.</b>			
00:08:09	Mapa.	//	//
00:08:17	Letreiro: <i>Na noite seguinte à segunda-feira quando amanheceu se perdeu da frota Vasco de Ataíde com a sua Nau, sem haver tempo forte ou contrário para isso poder ser.</i>	Interrupção brusca (provavelmente devida à falha do filme).	//
00:08:30	Movimentações no convés.	(3) Marujo: <i>Nau perdida!</i>	DV.
00:08:38	Marujos trabalhando.	Marujo: <i>Nau perdida!</i>	AV.
00:08:42	Don Duarte Pacheco.	(4) Don Duarte Pacheco: <i>Temos que avisar ao Capitão – mor.</i>	DV.
00:08:46	Frei Henrique e Aires Correia.	Batidas na porta.	//
<b>6ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>Cabral comanda diligências para encontrar a nau perdida.</b>			
00:08:54	Frei Henrique e Cabral.	<i>Alegria</i> (1-21).	AV.
00:09:01	Don Duarte, Frei Henrique e Cabral.	//	//
00:09:02	Marujo.	//	//
00:09:10	Cabral, Frei Henrique, Don Duarte e Aires Correia.	//	//
00:09:15	Tripulante subindo escada.	//	//
00:09:24	Marujo.	Sem som.	//
00:09:28	Cabral, Escolar, Caminha, Don Duarte e outro.	(5) Cabral: <i>Cerrem as velas</i> ; Escolar: <i>Cerrem as velas</i> .	DV
00:09:32	Marinheiros cerrando velas.	Marujo: “Cerrem as velas”.	AV.
00:09:36	Cabral e Escolar frente a frente.	Marujo: “Cerrem as velas”.	//
00:09:38	//	<i>Alegria</i> (74-105).	//

00:09:42	Marinheiros cerrando velas.	//	//
00:09:50	Detalhe de marinheiro cerrando velas.	//	//
00:09:52	Marinheiros cerrando velas e céu.	//	//
00:10:02	Letreiro: <i>...Fez o Capitão suas diligências para o achar, em uma e outras partes...Mas...não apareceu mais!...</i>	//	//
00:10:12	Letreiro: <i>E assim seguimos nosso caminho por esse mar de longo....</i>	//	//
00:10:19	Caravela.	//	//
00:10:21	Caravela.	//	//
00:10:23	Caravela.	//	//
00:10:24	Caravela.	//	//
00:10:26	Oficiais tocando trompetes.	Tema de metais semelhante ao apresentado em <i>Introdução</i> (123-134), mas em outro tom (o primeiro é apresentado em si maior e o segundo em lab maior).	DV.
<b>7ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>Melancolia na frota.</b>			
00:10:42	Água do mar.	<i>Introdução</i> (347-379).	AV.
00:10:51	Escolar melancólico.	//	//
00:11:06	Caminha melancólico.	//	//
00:11:17	Tripulante e soldado melancólicos.	//	//
00:11:29	Frei Henrique mais dois religiosos.	//	//
00:11:43	Mastro e tripulantes melancólicos.	//	//

00:12:06	Don Duarte Pacheco cabisbaixo com ampulheta.	//	//
00:12:12	Ampulheta.	//	//
<b>8ª SEQUÊNCIA</b> <b>Missa de Páscoa.</b>			
00:12:21	Frei Henrique. Letreiro: <i>19 de abril de 1500 Domingo de Páscoa.</i>	(6) Frei Henrique: <i>E a nós soldados de Cristo. E a vós soldados Del Rei. Que a história irá ficar no futuro como instrutores da glória da Igreja e de Portugal.</i>	//
00:12:39	Cabral, tripulação e velas.	Cabral: <i>Viva Portugal! Vivas.</i>	DV.
00:12:54	Brinde.	Vivas	//
00:12:57	Copos do brinde.	<i>Impressão Moura</i> (148-160).	AV.
00:13:04	Localização no mapa.	//	//
00:13:11	//	<i>Canção do Marinheiro</i> (1 -27) / Ruídos da embarcação e ronco de marinheiros.	DV.
<b>9ª SEQUÊNCIA</b> <b>Noite em que Mestre João encontra o Cruzeiro do Sul.</b>			
00:13:22	Marujo com corda.	//	//
00:13:47	Marinheiros dormindo.	//	//
00:14:02	Caminha e filho de Ayres Correia olhando o mar.	//	//
00:14:09	Caravelas na escuridão.	//	//
00:14:11	Tripulação dormindo, marujo subindo escada.	//	//
00:14:47	Afonso Ribeiro. Texto: <i>O degredado Afonso Ribeiro.</i>	//	//
00:14:56	//	<i>Introdução</i> (379-390).	AV.

00:14:59	Afonso Ribeiro mais de perto.	//	//
00:15:07	Céu estrelado.	//	//
00:15:14	Embarcação vista de cima.	//	//
00:15:19	Mestre João examinando astrolábio.	//	//
00:15:31	//	(7) Escolar: <i>Mestre João, Mestre João. Vossa messe descobriu alguma nova beleza no céu?</i> Mestre João: <i>Sim Senhor Capitão. Vejo las estrelas de la cruz.</i>	DV.
00:15:44	Estrelas.	Silêncio.	//
00:15:49	Mestre João.	Mestre João: <i>E no mais senhor capitão. E se possible ser preciso mesmo com l'astrolabio (sic) (interior).</i>	//
<b>10ª SEQUÊNCIA</b> <b>Encontram-se os primeiros sinais de terra.</b>			
00:15:58	Leteiro: <i>Oitavas da Páscoa...21 de abril... topamos alguns sinais de terra.</i>	<i>Festa nas Selvas (63-126).</i>	AV.
00:16:04	Marinheiros olhando o horizonte.	//	//
00:16:10	Plantas no mar.	//	//
00:16:16	Marujo olhando o mar.	//	//
00:16:21	Mar.	//	//
00:16:27	Marinheiros no mastro.	//	//
00:16:33	Horizonte.	//	//
00:16:37	Cabral olhando o mar.	//	//
00:16:44	Horizonte.	//	//
00:16:48	Marinheiro.	//	//
00:16:52	Caminha.	//	//
00:16:57	Mar.	//	//
00:17:01	Cabral.	//	//

00:17:07	Mar.	//	//
00:17:12	Cabral em sua cabine virando ampulheta.	//	//
00:17:28	Cabral filmado de cima, olhando janela.	//	//
00:17:37	Cabral afastando-se da janela.	//	//
00:17:54	Cabral deixando cabine.	//	//
<b>11ª SEQUÊNCIA</b> <b>Mais uma noite de viagem.</b>			
00:18:01	Tripulantes circulando na proa.	//	//
00:18:08	//	Música para orquestra não identificada (1).	//
00:18:20	Religiosos circulando.	//	//
00:18:44	Cabral olhando mar.	//	//
00:19:01	Cabral subindo escada.	//	//
00:19:05	Cabral subindo escada	//	//
00:19:09	Cabral subindo.	//	//
00:19:16	Escolar olhando o mar.	//	//
00:19:20	Don Duarte subindo.	//	//
00:19:30	Escolar olhando Cabral.	//	//
00:19:46	Céu estrelado.	//	//
00:19:53	//	<i>Cascavel (1-36).</i>	//
<b>12ª SEQUÊNCIA</b> <b>A terra é avistada.</b>			
00:19:58	Plantas no mar (dia).	//	//
00:20:02	Plantas no mar.	//	//
00:20:08	Caravela.	//	//
00:20:13	Cabral no convés olhando ao longe.	//	//
00:20:23	Marinheiros nas velas.	//	//
00:20:27	Caravela.	//	//
00:20:31	Marinheiros nas velas.	//	//
00:20:35	Rosto de Caminha.	//	//
00:20:37	Cabral.	//	//
00:20:39	Olhos de Cabral.	//	//
00:20:40	Caminha.	//	//

00:20:41	Olhos de Cabral.	//	//
00:20:43	Monte Pascoal. Texto: <i>Monte Pascoal.</i>	//	//
00:20:52	Gaivota e caravela.	//	//
00:20:56	Marinheiro.	Interrupção brusca.	//
00:20:58	//	(8) Marujo: <i>Terra! Terra!</i>	//
00:21:01	Marinheiro correndo para tripulação.	Marujo: <i>Terra!</i>	//
00:21:04	Céu e marinheiro no mastro.	<i>Cascavel</i> ( 38-64).	//
00:21:09	Marujos subindo para mastro.	//	//
00:21:14	Mastro.	//	//
00:21:21	Marujos no mastro.	//	//
00:21:22	Cabral.	//	//
00:21:23	Soldados.	//	//
00:21:26	Caminha.	//	//
00:21:32	Navio de cima.	//	//
00:21:36	Marujos no navio.	//	//
00:21:41	Marujos e mastro.	//	//
00:21:50	Cabral aperta a mão de Escolar.	//	//
<b>13ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>Caminha depara-se com Frei Henrique rezando.</b>			
00:21:55	Caminha entra na cabine de Cabral.	(9) Caminha: <i>Senhor Capitão-mor.</i>	DV.
00:21:56	//	<i>Introdução</i> (161 – 186).	//
00:22:04	Rosto de Caminha.	//	//
00:22:10	Bandeira com cruz.	//	//
00:22:17	Frei Henrique ajoelhado rezando. Texto: <i>Terra de Vera Cruz.</i>	//	//
00:22:24	Frei Henrique e Caminha ajoelhando-se	//	//
00:22:32	Frei Henrique e Caminha ajoelhados	//	//

00:22:38	Cruz na parede. Texto: <i>Terra de Vera Cruz</i>	Interrupção brusca	//
<b>14ª SEQUÊNCIA</b> <b>As caravelas ancoram.</b>			
00:22:47	Letreiro: <i>E ao sol posto, umas seis léguas da terra, surgimos âncora em dezenove braças - ancoragem limpa.</i>	<i>Impressão Moura</i> (1-6).	AV.
00:22:56	Mapa.	//	//
00:23:03	Âncora caindo na água.	Âncora caindo na água.	DV.
00:23:06	Âncora caindo na água.	//	//
00:23:08	Marujos no mastro.	<i>Impressão Moura</i> (80-113).	AV.
00:23:12	Caravelas e Monte Pascoal atrás.	//	//
00:23:14	Letreiro: <i>E a quinta-feira, pela manhã, fizemos vela e seguimos em direitura à terra... até meia légua da terra, onde todos lançamos âncora....</i>	//	//
00:23:23	Mapa.	//	//
00:23:34	Letreiro: <i>E logo vieram todos os Capitães das náus a esta náu do Capitão-mor... E ali falaram.</i>	Interrupção brusca da música.	
00:23:40	Reunião na cabine.	(10) Aires Correia: <i>Senhor Capitão-mor, louvo por bem escolher a Nicolau Coelho para que vá a essa terra ver aquela gente e sondar aquele rio.</i>	DV.
00:23:48	Nicolau Coelho.	//	//

00:23:51	Nicolau Coelho mais de perto.	//	//
<b>15ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>Primeiro encontro com os índios.</b>			
00:23:55	Barco de Nicolau Coelho indo a terra e índios.	Música para orquestra não identificada (2).	AV.
00:24:06	Nicolau Coelho atira chapéu para índios.	//	//
00:24:18	Índios examinam o chapéu.	//	//
00:24:21	Índios se aproximando de Nicolau Coelho.	//	//
00:24:35	Mar.	//	//
00:24:36	Mar.	//	//
00:24:38	<i>Letreiro: A noite seguinte ventou tanto sueste com chuvaceiros que fez caçar ás naus. Especialmente a Capitanea...</i>	//	//
00:24:45	<i>Letreiro: e sexta-feira pela manhã...por conselho dos pilotos, mandou o capitão levantar âncora e fazer vela...velejando nós pela costa...acharam os navios pequenos um recife com um porto dentro muito bom e muito seguro...</i>	//	//
00:25:04	Mapa.	//	//
00:25:15	Mapa.	//	//
00:25:27	Índios na praia.	//	//
00:25:31	Caminha.	//	//
00:25:36	Dois índios.	//	

<b>16ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>Afonso Lopes traz dois índios ao navio de Cabral.</b>			
00:25:40	Cabral e outros em sua cabine.	(11) Cabral: <i>Por hoje ficaremos na sondagem que Afonso Lopes mandei fazer. E quais sejam os seus resultados amanhã resolveremos.</i>	DV.
00:25:48	Dois índios e Afonso Lopes.	<i>Nonetto (57-69).</i>	AV.
00:26:08	Caminha olhando da caravela.	Interrupção brusca.	//
00:26:12	Cabral, Frei Henrique e outros na cabine.	Cabral: <i>Mandei Afonso Lopes que é destro e hábil. Há de trazer-me informes certos.</i> Caminha: <i>Senhor Capitão-mor! Lá vejo Afonso Lopes de volta com dois habitantes da terra.</i>	DV.
00:26:29	Barco de Afonso Lopes com índios.	Mar.	//
00:26:33	Cabral e outros na cabine.	Cabral: <i>Que se prepare tudo para recebê-los como hóspedes de honra.</i>	//
00:26:39	Índios no barco.	Mar.	//
00:26:46	Caminha olhando chegada do barco.	//	//
00:26:50	Rosto de Escolar.	(12) Escolar: <i>Mestres ao convés! Mestres ao convés!</i>	AV.

<b>17ª SEQUÊNCIA</b> <b>Índios trazidos por Afonso Lopes encontram-se com Cabral e sua tripulação.</b>			
00:26:56	Índios se aproximando de Cabral.	<i>Teirú</i> (1-9).	DV.
00:27:06	Índios se aproximam de Cabral.	//	//
00:27:19	Índios de frente.	//	//
00:27:23	Frei Henrique, Cabral e outros.	//	AV.
00:27:30	//	(13) Português: <i>A língua nos é desconhecida, Senhor Capitão-mor. Tivemos dificuldades em compreende-los mesmo por gestos.</i>	//
00:27:42	Índios conversam e avistam colar de Cabral.	Índio 1: Amú-tetãma-uara puranga; Índio 2: Ée, ée. Puranga! Puranga! <sup>243</sup>	//
00:27:50	//	<i>Teirú</i> (10-19).	DV.
00:27:53	Cabral.	//	//
00:27:57	Frei Henrique.	//	//
00:27:59	Aires Correia.	//	//
00:28:03	Cabral.	//	//
00:28:05	Caminha.	//	//
00:28:08	Escolar, Caminha.	//	//
00:28:15	Cabral cochichando com Caminha.	//	//
00:28:20	Índios aproximam-se de Cabral.	//	//
00:28:26	Colar de Cabral.	//	//
00:28:29	Cabral.	//	//
00:28:33	Índios aproximam-se de Cabral.	//	//

<sup>243</sup> *Amú-tetãma-uara* : “estrangeiro” (MAURO, 1957, p. 14); *Puranga*: ou *poranga*, “bonito” (MAURO, 1957, p.31).

00:28:36	Colar.	//	//
00:28:39	Cabral tocando seu colar.	//	//
00:28:40	Índio 1 aponta para colar e terra.	//	//
00:28:44	Cabral, Frei Henrique e Caminha se olham.	//	//
00:28:52	Índio 2 apontando. Um papagaio é mostrado aos índios.	Índio 2: <i>Ée, ée. Ée, ée;</i> Português: <i>Senhor Capitão-mor:</i> Índios: <i>Poranga. Purain</i> <sup>244</sup> .	AV.
00:29:30	Marujos olham índios.	<i>Teirú (21-22).</i>	DV.
00:29:33	Marujo de mais perto.	//	//
00:29:36	Índio tentando pegar inseto.	//	//
00:29:40	Marujos.	//	//
00:29:42	Uma galinha d'angola é mostrada aos índios.	Cacarejo e asas de galinha; Risadas da tripulação; Cabral: <i>Silêncio!</i>	AV.
00:29:47	Caminha sorri.	Sem som.	//
00:29:49	Marujos controlam o riso.	//	//
00:29:53	Religioso sorri.	//	DV.
00:29:55	Caminha sorri.	//	//
00:29:58	Índios buscam tocar galinha.	//	//
00:30:02	Índios provando frutas.	<i>Teirú (23-25).</i>	//
00:30:11	Marujos observam sorrindo.	//	
00:30:16	Índios provam frutas.	Índio 1: <i>Tuiué puxi;</i> Índio 2: <i>Puxi</i> <sup>245</sup> .	AV.
00:30:26	Marujo observando indígenas.	//	//
00:30:30	Marujo pega fruta que cai no chão.	//	//

<sup>244</sup> *Purain*: “bonito” (COUTO DE MAGALHÃES, 1975, p. 29).

<sup>245</sup> *Tuiué*: “velho” (MAURO, 1957, p. 35); *Puxi*: “ruim” (MAURO, 1957, p. 32).

00:30:33	Marujo come a fruta.	//	//
00:30:35	Índios provam vinho e água.	Índio 2: <i>Í, Í, Í</i> ; Índio 1: <i>Íúna, Íúna</i> ; Índio 1: <i>Íúna puxi. Puxi, puxi</i> ; Índio 2: <i>Ée, Ée</i> ; Índio 1: <i>Puxi? Puxi</i> ; Índio 2: <i>Puxi</i> <sup>246</sup> .	//
00:31:19	Frei Henrique beija terço.	Sem som.	//
00:31:24	Índio 2 enrola terço como pulseira.	<i>Teirú</i> (32-34).	DV.
00:31:36	Don Duarte.	Interrupção / <i>Teirú</i> (39-40).	//
00:31:40	Caminha.	//	//
00:31:44	Índio 2 deita-se e devolve terço.	//	//
00:31:47	//	Índio 2: <i>Puci. Mahã catú. Ixé ce repoci</i> <sup>247</sup> .	AV.
00:32:00	Caminha.	Sem som.	//
00:32:04	Índio 1 devolve terço para Frei Henrique e afasta-se.	Índio 1: [...] <i>Mahã catú. Mahã catú. Ixé ce repoci.</i>	//
00:32:21	//	<i>Introdução</i> (153-229).	//
00:32:31	Tripulante.	//	//
00:32:34	Caminha.	//	//
00:32:36	Índios deitados no chão. Tripulação se vai pouco a pouco.	//	//
00:33:16	Tripulante apaga tochas.	//	//
00:33:30	Tocha sendo apagada.	//	//
00:33:38	Cabral pegando travesseiros.	//	//
00:33:46	Cabral acomodando índio.	//	//

<sup>246</sup> *Í*: “água” (MAURO, 1957, p. 20); *Íúna*: “água preta” (MAURO, 1957, p. 52); *Ée*: “sim” (MAURO, 1957, p. 19).

<sup>247</sup> *Puci*: “pesado” (MAURO, 1957, p. 31); *Mahã catú*: “alguma coisa boa” (COUTO DE MAGALHÃES, 1975, p. 32); *Ixé ce repoci*: “tenho sono” (COUTO DE MAGALHÃES, 1975, p. 32).

00:33:50	Cabral coloca cobertores nos índios.	//	//
00:34:45	Frei Henrique faz o sinal de cruz.	//	//
<b>18ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>Os navios avançam para seu próximo ancoradouro e os portugueses preparam-se para ir a terra.</b>			
00:35:03	Leteiro: <i>Sábado pela manhã mandou o Capitão fazer vela, fomos demandar a entrada. E entraram todas as naus dentro, e ancoraram em cinco ou seis ancoradouros que é tam grande e tam formoso de dentro e tam seguro que podem ficar nele mais de duzentos navios.</i>	Música de gaita não identificada.	//
00:35:22	Mapa com barquinho.	//	//
00:35:32	Barco com âncora caindo.	Sem som.	//
00:35:33	Âncora cai na água.	Âncora caindo na água.	DV.
00:35:35	Barcos.	<i>Nonetto</i> (44 -49).	AV.
00:35:43	Índios e outras pessoas no barco.	Guizos / (14) Nicolau Coelho: <i>Tragam o degredado Afonso Ribeiro.</i>	//
00:35:48	Índios olhando seus objetos.	Guizos/ Índio 2: <i>Eé! Eé!</i>	//
00:36:15	Caminha, índios o outros.	Caminha: <i>Esperemos um momento. O Senhor Capitão-mor decidiu que fosse conosco o Capitão Bartolomeu Dias.</i>	//
<b>19ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>Nicolau Coelho, Bartolomeu Dias, Caminha, o degredado Afonso Ribeiro e outros se encontram com os índios em terra.</b>			
00:36:23	Bartolomeu Dias.	<i>Iara</i> (48-115).	//

00:36:27	Índios na praia.	//	//
00:36:33	Caminha a frente de barco.	//	//
00:36:41	Don Duarte e Escolar com astrolábio.	//	//
00:36:57	Don Duarte descendo escada.	//	//
00:37:00	Frei Henrique e Aires Correia.	//	//
00:37:03	Escolar com astrolábio na mão.	//	//
00:37:05	Índios na praia.	//	//
00:37:10	Índios e portugueses no barco.	//	//
00:37:29	Portugueses e índios no barco fazendo gestos para índios na praia.	//	//
00:37:34	Barco aportando.	//	//
00:37:39	Barco aportando.	//	//
00:37:52	Contatos de marinheiros com índios.	//	//
00:37:54	Degredado sendo abordado por índios.	//	//
00:38:05	Caminha.	//	//
00:38:07	Índios levando degredado. Letreiro: <i>E eles mandaram o degredado e não quiseram que ficasse lá com eles.</i>	//	//
00:38:17	Índios levando degredado.	//	//
00:38:23	Índios abordando Nicolau Coelho.	//	//
00:38:32	Discussão entre os índios.	//	//
00:38:34	Caminha.	//	//
00:38:37	Índio mais velho.	//	//
00:38:39	Caminha.	//	//
00:38:39	Dois índios.	//	//
00:38:43	Nicolau Coelho distribuindo presentes.	//	//

00:38:50	Olhos de Caminha.	//	//
00:38:52	Troca de bugigangas.	//	//
00:38:58	Rosto de Caminha.	//	//
00:39:01	Uma joelheira é trocada por um cocar.	//	//
00:39:04	Olhos de Caminha.	//	//
00:39:06	Uma faca é trocada por uma flecha.	//	//
00:39:08	Trocas.	//	//
00:39:09	Índia.	//	//
00:39:12	Olhos de Caminha.	//	//
00:39:14	Aperto de mãos.	//	//
<b>20ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>Os índios carregam para os batéis portugueses barris com água.</b>			
00:39:29	Índios carregando barris e letreiro: ... e então se começaram de chegar muitos e ...tomaram barris e encheram-nos.	<i>Nonetto</i> (448- 489).	//
00:39:43	Índios carregando barris e letreiro.	//	//
00:40:01	Índios carregando barris.	//	//
00:40:13	Índios carregando barris.	//	//
00:40:16	Índios carregando barris.	//	//
00:40:22	Índios na praia.	//	//
<b>21ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>Os índios dançam e Diogo Dias dança com eles.</b>			
00:40:34	//	<i>Ualalocê</i> em versão para coro masculino e orquestra.	
00:40:36	Índios nas pedras.	//	//
00:40:40	Soldados aportando.	//	//
00:40:53	Índios e portugueses na praia.	//	//
00:40:57	Índios e portugueses na praia.	//	//

00:41:01	Índios dançando. Letreiro: <i>...e... andavam muitos deles, dançando e folgando.</i>	//	//
00:41:13	Índios dançando em círculo.	//	//
00:41:22	Índios dançando em círculo.	//	//
00:41:35	Índios dançando.	//	//
00:41:38	Índios dançando.	//	//
00:41:46	Medições com astrolábio. Letreiro: <i>Mestre João encontra, com seu astrolábio, 17 graus australes de latitude.</i>	//	//
00:42:11	Índios dançando na praia.	<i>Nonetto (70 – 123).</i>	//
00:42:14	Medições com astrolábio.	//	//
00:42:18	Frei Henrique e índios.	//	//
00:42:24	Índios na praia.	//	//
00:42:28	Mestre João mancando.	//	//
00:42:42	Índios nas pedras. Letreiro: <i>...Diogo Dias... meteu-se a dançar com eles...dando salto Real...</i>	//	//
00:42:50	Diogo Dias fazendo acrobacias com índios.	//	//
00:43:00	Diogo Dias dando salto mortal.	//	//
00:43:09	Saltos de Diogo Dias.	//	//
00:43:26	//	<i>Nonetto (180-187- sib cria continuidade com trecho anterior).</i>	
00:43:32	Diogo Dias vindo.	//	
00:43:34	Pés dos indígenas.	Corte brusco de música.	

<b>22ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>Os portugueses cortam lenha para fazer a cruz.</b>			
00:43:38	Portugueses abatendo árvores. Letreiro: <i>Os descobridores rasgam a mata virgem, a procura de lenho para a Cruz.</i>	Madeira sendo abatida e <i>Nonetto</i> (30-53).	DV.
00:43:46	Portugueses abatendo árvores mais de perto. Continua o texto.	//	//
00:43:51	Árvore caindo.	//	//
00:43:55	Pés dos indígenas.	//	//
00:44:02	Índigena com barril.	//	//
00:44:05	Árvore caindo.	//	//
00:44:11	Índios dançando em círculo.	//	//
00:44:15	Soldados e madeira sendo abatida.	//	//
00:44:25	Machado cortando madeira.	Madeira sendo abatida e <i>Nonetto</i> (58 – 86) sobreposto a canto não identificado.	//
00:44:27	Machado cortando madeira.	//	//
00:44:30	Machado cortando madeira.	//	//
00:44:33	Machado cortando madeira.	//	//
00:44:34	Índios dançando em círculo.	//	//
00:44:47	Índios atentos ao som.	//	//
00:44:51	Árvore tombando.	//	//
00:44:57	Índios.	//	//
00:45:04	Índios ouvindo o chão.	//	//
00:45:11	Portugueses cortando madeira.	//	//
00:45:19	Índios espiando portugueses.	//	//

00:45:23	Portugueses cortando madeira.	Corte na música, apenas árvore tombando.	
00:45:28	Índios espiando.	Madeira sendo abatida com <i>Nonetto</i> (76-123).	
00:45:32	Soldados.	//	//
00:45:36	Alto da árvore.	//	//
00:45:39	Olhos de soldados.	//	//
00:45:40	Árvore.	//	//
00:45:43	Olhos de soldados.	//	//
00:45:45	Alto da árvore.	//	//
00:45:48	Portugueses abatendo a árvore.	//	//
00:45:52	Índios escutando.	//	//
00:45:53	Árvore sendo cortada com machado.	//	//
00:45:57	Árvore cortada.	//	//
00:46:05	Índios.	//	//
00:46:08	Árvores.	//	//
00:46:13	Árvore sendo cortada.	//	//
00:46:16	Índios olhando.	//	//
00:46:22	Árvore sendo cortada.	//	//
00:46:23	Índio espiando.	//	//
00:46:24	Árvore sendo cortada.	//	//
00:46:26	Índio espiando.	<i>Nonetto</i> (180- 195 - sib cria continuidade com trecho anterior).	//
00:46:27	Índios espiando.	//	//
00:46:28	Árvore sendo cortada.	//	//
00:46:30	Índio espiando.	//	//
00:46:31	Árvore sendo cortada.	//	//
00:46:34	Índios na floresta.	//	//
00:46:44	Português cortando árvore.	//	//
00:46:45	Índios olhando.	//	//
00:46:48	Árvore de baixo para cima.	Árvore tombando.	//
00:46:52	Rachadura na árvore.	//	//
00:46:54	Árvore caindo.	//	//

00:46:59	//	//	//
00:47:00	Árvore no solo.	//	//
00:47:04	Cabral chegando com sua esquadra.	<i>Nonetto</i> (42-43).	AV.
<b>23ª SEQUÊNCIA</b> <b>Chamado de um índio.</b>			
00:47:12	Índios.	(15) Índio 1: <i>Apgáua-ita catú. Amú-tetãma-uára anãma</i> <sup>248</sup> .	DV.
00:47:14	//	<i>Iara</i> (1-2).	AV.
00:47:22	Índios vindo e índio chamando.	//	//
00:47:27	//	Índio 1: <i>Apgáua-ita catú. Amú-tetãma-uara anãma.</i>	DV.
00:47:33	//	<i>Iara</i> (2- 8).	AV.
00:47:35	Índios vindo.	//	//
00:47:41	Índio olhando de cima e índio chamando.	//	//
00:47:48	//	Índio 1: <i>Apgáua-ita catú. Amú-tetãma-uara anãma.</i>	DV.
00:47:55	Índios vindo e índio que chama.	<i>Iara</i> (8-9).	AV.
00:47:58	//	Índio 1: <i>Apgáua-ita catú. Amú-tetãma-uara anãma.</i>	DV.
00:48:05	//	<i>Iara</i> (9-15).	AV.
00:48:08	Soldados.	//	//
00:48:09	Índio que chama.	//	//
00:48:15	Índio que chama.	//	//
00:48:18	//	Índio 1: <i>Apgáua-ita catú. Amú-tetãma-uara anãma.</i>	DV.
00:48:21	Índios vindo.	//	//

<sup>248</sup> *Apgáua-ita catú*: “os homens bons” (COUTO DE MAGALHÃES, 1975, p. 44); *Amú-tetãma-uára*: “estrangeiro” (MAURO, 1957, p. 14); *anãma*: “amigo” (MAURO, 1957, p. 14).

00:48:25	//	<i>Teirú (43-45).</i>	AV.
00:48:28	Índio que chama e soldados.	//	//
<b>24ª SEQUÊNCIA</b> <b>Procissão da Cruz.</b>			
00:48:40	Índios vindo.	<i>A Procissão da Cruz do Filme Descobrimto do Brasil (inteira) com canto de pássaros.</i>	//
00:48:48	Pés dos índios.	//	//
00:48:56	Pés de português com índios atrás carregando cruz.	//	//
00:49:09	Índios carregando cruz.	//	//
00:49:17	Índios levando cruz.	//	//
00:49:27	Índios levando cruz.	//	//
00:49:31	Índios levando cruz.	//	//
00:49:40	Índios levando cruz.	//	//
00:49:45	Procissão.	//	//
00:49:55	Procissão de frente.	//	//
00:50:00	Marinheiros olhando do barco.	//	//
00:50:11	Cabral na procissão.	//	//
00:50:19	Procissão.	//	//
00:50:27	Índios na árvore.	//	//
00:50:31	Procissão seguindo.	//	//
00:50:39	Procissão e mar.	//	//
00:50:45	Pedras, mar, índios na procissão.	//	//
00:50:57	Cruz.	//	//
00:51:04	Índios olhando da árvore.	//	//
00:51:06	Cruz sendo deitada no chão.	//	//
00:51:26	Palmeiras e mata.	//	//
00:51:39	Palmeiras.	//	//

<b>25ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>Primeira Missa no Brasil</b>			
00:51:48	Brasão sendo pregado à cruz e cruz sendo erguida.	Música não identificada para coro feminino.	//
00:52:01	Cruz sendo erguida.	Sib de oboé (provavelmente para a entrada do coro em <i>Choros n°3</i> ).	//
00:52:05	//	<i>Choros n°3</i> (1-32).	//
00:52:14	Cruz.	//	//
00:52:24	Português correndo e índios no fundo.	//	//
00:52:32	Índio na árvore e cruz sendo erguida.	//	//
00:52:40	Religioso e índio beijando crucifixo.	//	//
00:52:45	Cruz.	//	//
00:52:57	Marujos e cruz.	Sem som.	
00:53:08	//	<i>Primeira Missa no Brasil.</i>	DV.
00:53:14	Quadro de Victor Meirelles.	//	//
00:53:23	Cabral, Caminha e outros ajoelhados.	//	//
00:53:30	Dois soldados a frente e índios atrás.	//	//
00:53:57	Nicolau Coelho.	//	//
00:53:40	Caminha.	//	//
00:53:43	Cabral e outros portugueses.	//	//
00:53:53	Frei Henrique com cálice.	//	//
00:53:57	Portugueses e índios atrás.	//	//
00:54:06	Aires Correia com meninos e outros.	//	//
00:54:09	Índios ao lado de cacto.	//	//
00:54:19	Índia sendo coberta com manto branco.	//	//
00:54:34	Caminha.	//	//

00:54:48	Quadro de Victor Meirelles.	//	//
00:54:52	Multidão ajoelhando-se.	//	//
00:54:59	Índios.	//	//
00:55:05	Quadro de Meirelles.	//	//
00:55:12	Soldados e índios. Índio mais velho levanta-se e manda outros se ajoelharem.	//	//
00:55:24	Cruz.	//	//
00:55:31	Frei Henrique.	//	//
00:55:40	Caminha fazendo sinal de cruz.	//	//
00:55:43	Cabral fazendo o sinal de cruz.	//	//
00:55:50	Índio mais velho beijando cruz de Frei Henrique.	//	//
00:56:13	Índio 1 beijando cruz de Frei Henrique.	//	//
00:56:18	Índio 1 beijando cruz.	//	//
00:56:23	Barcos.	(som bem fraquinho)	AV / DV /AV / DV / AV.

<b>26ª SEQUÊNCIA</b>			
<b>Leitura da Carta por Caminha.</b>			
00:56:29	Carta.	<p>(16) Caminha: <i>Até agora não podemos saber se há ouro ou prata nela. Ou outra coisa de metal ou ferro: nem lha vimos. Contudo a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados como os de Entre-Douro-e-Minho, porque neste tempo d'agora, assim os achávamos como os de lá. As águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem! Contudo, o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar essa gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza a ela deve lançar. E que não houvesse mais do que ter Vossa Alteza aqui essa pousada para essa navegação de Calicute, isso bastava.</i></p>	DV.
00:56:33	Caminha lendo carta para Cabral, Frei Henrique e outros.	//	//

00:56:52	Cabral, Frei Henrique e Aires Correia.	//	//
00:57:04	Caminha lendo a carta.	//	//
00:57:10	Frei Henrique.	//	//
00:57:15	Caminha lendo.	//	//
00:57:21	Carta.	//	//
00:57:25	//	Pausa na leitura.	AV.
00:57:28	Caminha lendo.	Caminha: <i>E desta maneira dou aqui a Vossa Alteza conta do que nesta Vossa terra vi. E se a um pouco me alonguei, Ela me perdoe. Beijo as mãos de Vossa Alteza. Deste Porto Seguro, da Vossa Ilha da Vera Cruz, hoje, sexta-feira, 1º dia de maio de 1500. Papel dobrado.</i>	//
00:57:30	Frei Henrique, Cabral e outros.	//	//
00:57:35	Carta.	//	//
00:57:41	Caminha lendo.	//	//
00:57:44	Cabral.	//	//
00:57:47	Caminha lendo.	//	//
00:57:52	Rosto de Aires Correia.	//	//
00:57:55	Carta sendo entregue e Cabral.	//	DV.

<b>27ª SEQUÊNCIA</b> <b>Os portugueses partem.</b>			
00:58:05	Barco de Gaspar de Lemos com gaivotas. Letreiro: <i>E Gaspar de Lemos volta a Portugal com a notícia do descobrimento.</i>	Tema de sopros semelhante ao apresentado em <i>Introdução</i> (123-134), mas em outro tom (o primeiro é apresentado em si maior e o segundo em lab maior). Já apresentado no filme, também com instrumentação diferente, em 00:10:26.	//
00:58:23	//	<i>Choros nº 3</i> (33-133, sem a parte do coro que canta <i>Pica-pau</i> ).	AV.
00:58:27	Caravelas.	//	//
00:58:29	Barco de Gaspar de Lemos.	//	//
00:58:31	Caravelas indo embora.	//	//
00:58:42	Índios na praia.	//	//
00:59:13	Cabral e outros na Caravela.	//	//
00:59:31	Índios na praia.	//	//
01:00:03	Cabral, Frei Henrique e outros.	//	//
01:00:31	Caravela.	//	//
01:00:41	Caravelas.	//	//
01:00:45	Bandeira com cruz.	//	//
01:00:50	Cruz e portugueses que ficaram.	//	//
01:01:15	Cruz.	//	//
01:01:31	Fim.	//	//
01:01:35	Fim.	Sem som.	DV.

Fonte: Filme *Descobrimiento do Brasil*, cópia da Cinemateca do MAM, cópias do CTAv, DVD lançado pelo CTAv e partituras (VILLA-LOBOS, 1923, 1926, 1937a, 1937b, 1937c, 1937e, 1950, 1978).

Note-se, acompanhando o quadro, a emergência de três principais eixos de questões a partir dos quais emergem dúvidas sobre o desdobramento do filme no tempo: 1- Constam na pista de som dois diferentes métodos de gravação: área variável (AV) e densidade variável (DV). 2- Nem todos os movimentos e partes das quatro suítes de Villa-Lobos intituladas *Descobrimiento do Brasil*, e supostamente escritas para o filme, são utilizados. Os movimentos *Adágio Sentimental*, da segunda suíte, *Impressão Ibéria*, da terceira suíte, e *Procissão da Cruz*, da quarta suíte, são totalmente excluídos. O tema *Ualalôcê* é ouvido no filme em versão para coro masculino e orquestra, diferente daquela, somente instrumental, desenvolvida no 3º movimento da 3ª suíte. Também *Primeira Missa no Brasil*, é ouvida no filme em versão somente para coro, diferente da que integra a 4ª suíte, com acompanhamento instrumental. 3- São inseridos no filme trechos de outras obras de Villa-Lobos: *Choros nº3* (1925), *Nonetto* (1923), *Três Poemas Indígenas* (1926), *Canção do Marinheiro* (1936), *A Procissão da Cruz do Filme Descobrimiento do Brasil* (1937) e trechos de obras não identificadas. Abordarei cada uma dessas questões nos sub-capítulos que seguem.

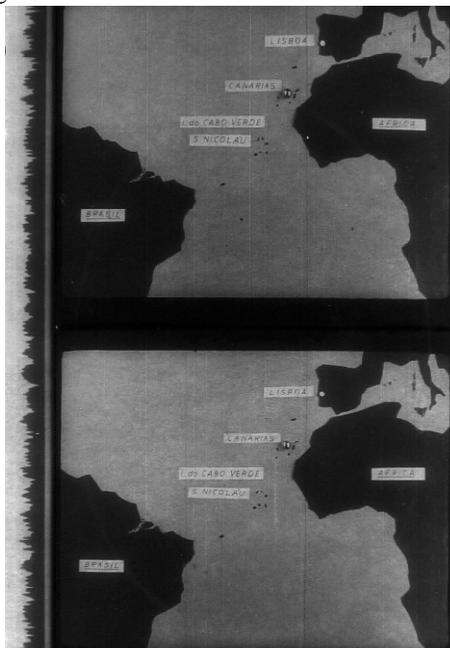
#### 4.1 Métodos de gravação que constituem a pista de som.

Foi Edwaldo Mayrinck Jr., um dos responsáveis pelo tratamento do som na restauração do filme realizada pelo CTAV, quem me chamou a atenção para a presença, na pista de som de algumas cópias do filme, de dois sistemas diferentes de gravação: área variável e densidade variável. Essa questão me foi apontada, tanto por Edwaldo, quanto por outros de meus interlocutores, como bastante peculiar e incomum.

Os dois métodos de registro de som que constam nessas cópias, densidade variável e área variável, surgem com o sistema de gravação óptica do *Movietone*. No sistema de densidade variável, adotado pela Western Electric, o som é *inscrito* na película por uma série de barras escuras espaçadas por diferentes intervalos, que apresentam várias nuances de branco, preto e cinza, mas são de largura constante. Nesse método, diferenças na intensidade do som são registradas pelas diferenças na densidade da coloração da faixa de som e diferenças de altura (que dizem respeito ao tom, ou às notas) são *inscritas* através do espaçamento entre as barras negras e brancas. O método de área variável foi inicialmente usado pela RCA e pela British Acoustic Ltda. Nesse sistema, a cor dos traços é uniforme, mas sua largura varia. A intensidade do som é registrada pela relação entre as partes claras e escuras do filme, e a altura o é pela quantidade de picos em determinado

trecho do filme (BROWN, 1933; KIESLING, 1937). A diferença entre os dois métodos fica mais clara se visualizadas as fotografias, tiradas por Edwaldo Mayrinck Jr., da cópia em acetado, de 35 mm, do CTAv.

Figura 31 – Trecho do filme em área variável.



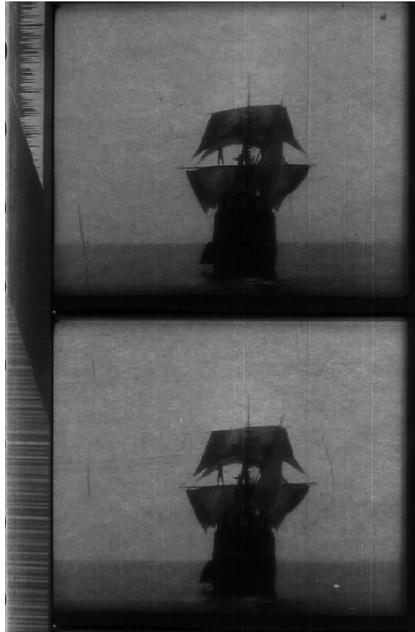
Fonte: Foto de Edwaldo Mayrinck Jr. de cópia do CTAv.

Figura 32 – Trecho do filme em densidade variável.



Fonte: Foto de Edwaldo Mayrinck Jr. de cópia do CTAv.

Figura 33 – Passagem do método de área variável para o de densidade variável.



Fonte: Foto de Edwaldo Mayrinck Jr. de cópia do CTAv.

Nas imagens acima, a pista de som corresponde à faixa ao lado esquerdo do fotograma. Na primeira imagem, vemos a primeira localização no mapa da frota de Cabral (em 2min38seg de filme), acompanhada por *Introdução*, em área variável. Na segunda, um plano de marujo enrolando corda (13min22seg), acompanhado por *Canção do Marinheiro*, em densidade variável. Na terceira, em um plano de caravelas (10min24seg), pode-se visualizar uma emenda entre os dois sistemas – trecho escuro entre duas barras diagonais. Passa-se de *Alegria*, em área variável, ao tema, executado por metais, semelhante ao de *Introdução*, em densidade variável. Fabricio Felice, que me auxiliou na análise da cópia em acetato, em 35 mm, da Cinemateca do MAM, me apontou que, devido a seu acabamento, as emendas na pista de som não pareceriam datar de 1937, mas serem mais recentes. Contudo, como já tratei no primeiro e no segundo capítulo, o filme passara por uma série de mudanças de suporte e restaurações nas quais, Mauro, ou alguém mais, pode ter retrabalhado as emendas, sem necessariamente ter

alterado a sincronização entre som e imagem. Segue fotografia da cópia do MAM, tirada por Fabricio Felice, na qual também se pode observar uma emenda na pista de som – trecho escuro entre duas barras horizontais. Trata-se da transição entre o som de vivas, em densidade variável e *Impressão Moura*, em área variável, que ocorre durante brinde na cabine de Cabral (12min54seg).

Figura 34 – Passagem do método de densidade variável para o de área variável.



Fonte: Foto de Fabricio Felice da cópia do MAM.

Durante minha pesquisa de campo, alguns interlocutores me apontaram que o método de densidade variável seria mais antigo. Contudo, conforme Brown (1933), os dois métodos coexistiram. Também durante minha pesquisa de campo, alguns de meus interlocutores apontaram como provável que a presença dos dois métodos de gravação nas cópias que examinei procedesse de restaurações nas quais o filme seria recuperado a partir de cópias em densidade variável – método, no caso, percebido como utilizado por Mauro, por ser considerado como mais antigo – e outras cópias, nas quais o som já teria sido transposto para área variável – método que avançaria mais no tempo.

Todavia, considero essa hipótese muito pouco provável. Se assim fosse, trechos grandes de filme estariam em cada método de gravação e não haveria o câmbio constante entre os dois métodos que acompanhamos no *Quadro de decupagem*. Note-se, nesse quadro como as mudanças de sistema equivalem a mudanças no som, especialmente a mudanças de uma música para outra. Pode-se observar que o filme apresenta bastante descontinuidade em sua música. Quero dizer com isso que, as obras musicais que o constituem não são apresentadas em sua íntegra, de seu início ao fim, mas têm seus trechos invertidos - partes que na partitura estão antes, no filme são ouvidos depois - e intercalados a outros trechos de outras obras também invertidos. Contudo, apesar dessa descontinuidade, salvo poucas exceções de que tratarei à frente, sempre que determinada obra é apresentada, ela está no mesmo sistema. Assim, todos os trechos aproveitados no filme, mesmo que em diferentes cenas, de *Alegria*, *Impressão Moura*, *Festa nas Selvas*, *Cascavel*, *Iara*, *A Procissão da Cruz* e *Choros n°3* estão em área variável, enquanto os trechos de *A Gaita de Fole*, *Canção do Marinheiro* e *Primeira Missa no Brasil* estão em densidade variável. Percebo essa equivalência entre obras e métodos de gravação como uma indicação clara de que as obras selecionadas para o filme foram gravadas por Villa-Lobos em sua íntegra. Assim, essas obras seriam, posteriormente, recortadas, remontadas e combinadas às imagens por Mauro, o que seria facilitado pelo sistema de gravação óptico do som em película – fácil de cortar e remontar – e não em disco. Voltarei a essa questão à frente.

As equivalências entre mudanças no som do filme e mudanças de método de gravação a que estou me referindo podem ser acompanhadas de forma evidente, por exemplo, entre o tempo 25min40seg e 26min29seg do filme. Na cena, Cabral dá ordens, em sua cabine, o som

estando em densidade variável. A cena é interrompida por dois planos nos quais dois índios na praia são observados por Caminha. O som muda para *Nonetto*, em área variável. Em seguida, volta-se às ordens de Cabral e, logo, ao método de densidade variável. O mesmo intercâmbio de sistemas se dá entre 27min30seg e 32min21seg, quando são intercaladas falas dos índios que visitam a embarcação de Cabral, em área variável e *Teirú*, em densidade variável; e entre 47min04seg e 48min21seg, quando se alterna, diversas vezes, entre o chamado do índio em tupi-guarani, em densidade variável, e *Teirú*, em área variável. A correspondência entre obras musicais, falas e efeitos e os dois métodos de gravação pode ser acompanhada mais facilmente nos quadros abaixo. Os números entre parênteses no *Quadro 4* correspondem aos compassos dos trechos utilizados no filme, na ordem em que são ouvidos. No *Quadro 6*, acrescento às falas se elas são interiores - correspondendo a cenas gravadas em estúdio, em ambiente fechado - , exteriores - correspondendo a cenas gravadas ao ar livre - ou se estão fora de quadro - vindo de uma fonte que não está sendo exibida na imagem. No *Quadro 7*, chamei de diálogos mistos aqueles que estão parte em densidade variável e parte em área variável.

Quadro 4 – Métodos de gravação de música.

MÚSICA	
Área Variável	Densidade Variável
<i>Introdução</i> : (1 – 152), (420- 471), (391-415), (232-257), (379-390), (153-229), (347-379).	<i>Introdução</i> : (161-186).
<i>Impressão Moura</i> : (161 -166), (148-160), (1-6), (80-113).	Tema de metais semelhante ao apresentado em <i>Introdução</i> : (123-134).
<i>Alegria</i> : (1-21), (74-105).	<i>A Gaita de Fole</i> .
<i>Festa nas Selvas</i> : (63-126)	<i>Canção do Marinheiro</i> : (1-27).
Música para orquestra não identificada (1).	<i>Teirú</i> : (1-9), (10-19), (21-22), (23-25), (32-34), (39-40).
<i>A Cascavel</i> : (1-36), (38-64).	<i>Nonetto</i> : (30 – 53, com madeira sendo abatida), (58- 86, sobreposto a canto não identificado e com madeira sendo abatida), (76-123 e 180-195, com madeira sendo abatida).
Música para orquestra não identificada (2).	<i>Primeira Missa no Brasil</i> .
<i>Nonetto</i> : (57-69), (44-49), (448-489), (70 – 123 e 180-187), (42-43).	Tema de sopros semelhante ao apresentado em <i>Introdução</i> : (123-134).
Música de gaita não identificada.	
<i>Iara</i> : (48-115), (1-2), (2-8), (8-9), (9-15).	
<i>Teirú</i> (43-45).	
<i>Ualalocê</i> .	
<i>A Procissão da Cruz do Filme Descobrimento do Brasil</i> (inteira).	
Música não identificada para coro feminino.	
<i>Choros nº3</i> : (1-32), (33-133).	

Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*, cópia da Cinemateca do MAM, cópias do CTA v e partituras (VILLA-LOBOS, 1923, 1926, 1937a, 1937b, 1937c, 1937e, 1950, 1978).

Quadro 5 – Métodos de gravação de efeitos.

<b>EFEITOS</b>	
<b>Área variável</b>	<b>Densidade variável</b>
Cacarejo e asas de galinha (com risadas da tripulação e Cabral: <i>Silêncio</i> ).	Mar e pássaros.
Guizos (com Nicolau Coelho: <i>Tragam o degredado Afonso Ribeiro</i> ).	Mar (com <i>Gaita de Fole</i> ).
Pássaros (com <i>A Procissão da Cruz</i> ).	Batidas na porta.
Papel dobrado (com leitura da carta).	Ruídos da embarcação e ronco de marinheiros (com <i>Canção do Marinheiro</i> ).
	Âncora caindo na água.
	Mar.
	Madeira sendo abatida.
	Arvore tombando.

Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*, cópia da Cinemateca do MAM, cópias do CTA v e partituras (VILLA-LOBOS, 1923, 1926, 1937a, 1937b, 1937c, 1937e, 1950, 1978).

Quadro 6 – Métodos de gravação de diálogos.

<b>DIÁLOGOS</b>	
<b>Área variável</b>	<b>Densidade variável</b>
(1) Escolar: <i>Don Duarte, ali, São Nicolau</i> (exterior).	(4) Don Duarte Pacheco: <i>Temos que avisar ao Capitão –mor</i> (interior).
(2) Don Duarte Pacheco: <i>Vamos ao Capitão –mor</i> (interior).	(7) Escolar: <i>Mestre João, Mestre João. Vossa messe descobriu alguma nova beleza no céu?</i> Mestre João: <i>Sim Senhor Capitão. Vejo las estrelas de la cruz; Mestre João: E no mais senhor capitão. E se possible ser preciso mesmo com l'astrolabio</i> (sic) (interior).
(8) Marujo: <i>Terra! Terra!</i> (exterior); Marujo: <i>Terra!</i> (fora de quadro).	(9) Caminha: <i>Senhor Capitão-mor</i> (fora de quadro).
(12) Escolar: <i>Mestres ao convés! Mestres ao convés!</i> (exterior).	(10) Aires Correia: <i>Senhor Capitão-mor, louvo por bem escolher a Nicolau Coelho para que vá a essa terra ver aquela gente e sondar aquele rio</i> (interior).
(13) Português: <i>A língua nos é desconhecida, Senhor Capitão-mor. Tivemos dificuldades em compreende-los mesmo por gestos;</i> Índio 1: <i>Amú-tetâma-uara puranga;</i> Índio 2: <i>Ée, ée. Puranga! Puranga!;</i> Índio 2: <i>Ée, ée. Ée, ée;</i> Português: <i>Senhor Capitão-mor. Índios: Poranga. Pora in; Risadas da tripulação; Cabral: Silêncio;</i> Índio 1: <i>Tuiué puxi;</i> Índio 2: <i>Puxi;</i> Índio 2: <i>Í, Í, Í;</i> Índio 1: <i>Íuna, Íuna;</i> Índio 1: <i>Íuna puxi. Puxi, puxi;</i> Índio 2: <i>He, He, he;</i> Índio 1: <i>Puxi? Puxi;</i> Índio 2: <i>Puxi;</i> Índio 2: <i>Puci. Mahã catú. Ixé ce repocí;</i> Índio 1: <i>[...] Mahã catú. Mahã catú. Ixé ce repocí</i> (interior).	(11) Cabral: <i>Por hoje ficaremos na sondagem que Afonso Lopes mandei fazer. E quais sejam os seus resultados amanhã resolveremos;</i> Cabral: <i>Mandei Afonso Lopes que é destro e hábil. Há de trazer-me informes certos. Caminha: Senhor Capitão-mor! Lá vejo Afonso Lopes de volta com dois habitantes da terra; Cabral: Que se prepare tudo para recebê-los como hóspedes de honra.</i> (interior).
(14) Nicolau Coelho: <i>Tragam o degredado Afonso Ribeiro;</i> Índio 2: <i>Eé! Eé!;</i> Caminha: <i>Esperemos um momento. O Senhor Capitão-mor decidiu que fosse conosco o Capitão Bartolomeu Dias</i> (exterior).	(15) Índio 1: <i>Apgáua-ita catú. Amú-tetâma-uara anâma</i> (exterior, de costas, falhas de sincronismo).

Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*, cópia da Cinemateca do MAM, cópias do CTAv e partituras (VILLA-LOBOS, 1923, 1926, 1937a, 1937b, 1937c, 1937e, 1950, 1978).

## Quadro 7 – Métodos de gravação de diálogos mistos.

<b>DÍALOGOS MISTOS</b>
(3) Marujo: <i>Nau perdida</i> (exterior/ densidade variável); Marujo: <i>Nau perdida</i> (fora de quadro/ área variável);
(5) Cabral: <i>Cerrem as velas</i> ; Escolar: <i>Cerrem as velas</i> (exterior/ densidade variável); Marujo: “ <i>Cerrem as velas</i> ” (fora de quadro/ área variável).
(6) Frei Henrique: <i>E a nós soldados de Cristo. E a vós soldados Del Rei. Que a história irá ficar no futuro como instrutores da glória da Igreja e de Portugal</i> (exterior/ área variável/ falhas de sincronismo); Cabral: <i>Viva Portugal!</i> (exterior/ densidade variável). Vivas (ao longe/ densidade variável).
(16) Caminha: <i>Até agora não podemos saber se há ouro ou prata nela. Ou outra coisa de metal ou ferro: nem lha vimos. Contudo a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados como os de Entre-Douro-e-Minho, porque neste tempo d’agora, assim os achávamos como os de lá. As águas são muitas; infinitas. Em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se-á nela tudo; por causa das águas que tem! Contudo, o melhor fruto que dela se pode tirar parece-me que será salvar essa gente. E esta deve ser a principal semente que Vossa Alteza a ela deve lançar. E que não houvesse mais do que ter Vossa Alteza aqui essa pousada para essa navegação de Calicute, isso bastava</i> (interior, densidade variável); Caminha: <i>E desta maneira dou aqui a Vossa Alteza conta do que nesta Vossa terra vi. E se a um pouco me alonguei, Ela me perdoe. Beijo as mãos de Vossa Alteza. Deste Porto Seguro, da Vossa Ilha da Vera Cruz, hoje, sexta-feira, 1º dia de maio de 1500</i> (interior, área variável).

Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*, cópia da Cinemateca do MAM, cópias do CTA v e partituras (VILLA-LOBOS, 1923, 1926, 1937a, 1937b, 1937c, 1937e, 1950, 1978).

A hipótese de explicação para a presença de diferentes métodos de gravação na pista de som das cópias em acetato de *Descobrimento* que considero mais provável, e que buscarei defender aqui, é de que, as mudanças de sistema devem-se ao fato de que o som do filme fora gravado, conforme seus créditos iniciais, em dois estúdios, na Cinédia e no Cine Som e, ainda, conforme Gonzaga (1987), regravado na Brasil Vita Filme.

Segundo meus interlocutores – Hernani Heffner, Fabricio Felice, Carlos Roberto de Souza, entre outros – o Cine Som era o estúdio de Fausto Muniz. Contudo, segundo eles, sabe-se muito pouco sobre Muniz e seu estúdio. Várias pessoas, inclusive, me pediram para que repassasse as informações que acaso encontrasse sobre o assunto. Infelizmente, encontrei muito pouca coisa. Muniz é mencionado por Salles Gomes (1966), em sua historiografia panorâmica, já comentada no primeiro

capítulo, como um dos diretores brasileiros a emergir no segundo período do cinema brasileiro, que segundo o autor duraria de 1913 a 1922. O cineasta Luiz de Barros (1978), em seu livro de memórias, também traz algumas informações sobre Muniz. Segundo ele, por volta de 1914-1916, era chofer de seu pai. Em 1916, Muniz trabalha nas filmagens de *Vivo ou Morto* e, em 1919, faz um papel de chefe índio em *Ubirajara*. Finalmente, segundo Augusto (2005), trabalha como auxiliar de laboratório de Barros em *Acabaram-se os Otários* (1929), que como já disse, é tratado como primeiro filme sonoro brasileiro.

Muniz constrói em casa, com suas economias, “peça por peça, auxiliado por uma equipe de técnicos e curiosos” (AUGUSTO, 2005, p. 90), um gravador óptico semelhante ao *Movietone*, apelidado de Munizotone, que possibilita a gravação de som no set de filmagem (COSTA, 2008). Esse aparelho é testado, em 1932, “em filmagens de números musicais de Aracy Cortes e Vicente Celestino” (COSTA, 2008, p. 119). Segundo Mauro, em entrevista concedida a Alex Viany, o estúdio de Muniz é o primeiro a ter máquina de gravação de som óptico. Nas palavras de Mauro, “a máquina dele era enorme, o sujeito entrava dentro da máquina [...], fechava e gritava *Pode girar, pode girar!* Tinha uma máquina de revelar que ultimamente ele teve de mandar fazer uma estrada de ferro para poder vir um sujeito fiscalizar a máquina” (1974, p. 16-17). Mauro, todavia, não especifica que tipos de máquinas exatamente seriam essas de som e de revelar. Viany ainda faz notar, na entrevista, que fora de Muniz o primeiro filme brasileiro com som óptico, que sai uma semana antes de *Voz do Carnaval* (1933), da Cinédia. Apesar de Viany não especificar o filme lançado por Muniz, imagino tratar-se de *O Carnaval Cantado de 1933* que, segundo Augusto (2005), chega aos cinemas cinco dias antes de *Voz do Carnaval*, contando com Muniz entre seus autores. Contudo, antes disso, de acordo com Augusto, Muniz faz o som de *Alma do Brasil (Retirada de Laguna)* (1930-1931), de Líbero Luxardo<sup>249</sup>.

Em 1936, o Cine Som Studio, que tinha como diretor, além de Muniz, também Dyonisio Suarez, era sediado na Rua Visconde de Abaeté nº 51 (Rio de Janeiro, bairro de Vila Isabel), seu capital consistindo em 400:000\$<sup>250</sup> e seu estúdio compreendendo

---

<sup>249</sup> Conforme Ramos, o filme trata-se de um misto de documentário e ficção, que mescla “imagens de manobras das tropas comandadas pelo general Bertoldo Klinger à reconstituição do episódio da Guerra do Paraguai” (2004, p. 345).

<sup>250</sup> De acordo com o formulário de atualização de valores através do Índice Geral de Preços-Disponibilidade Interna (IGP-DI) da Fundação Getúlio Vargas

aparelhamento de som, de iluminação e laboratório completos<sup>251</sup>. Ainda de acordo com Barros (1978), mais tarde, imagino que após seu trabalho no Cine Som, Muniz torna-se dono de um grande estúdio em São Paulo. Morre em 1958, aos 62 anos (AUGUSTO, 2005).

Mauro afirma ter iniciado as filmagens de *Descobrimto* no Cine Som:

[...] Eu comecei a fazer O DESCOBRIMENTO DO BRASIL lá no estúdio dele (Muniz). Eu fiz um *take*, mas acabou não prestando e terminei filmando na Quinta, na Feira de Amostras, que tinha um lago muito grande. Filmei ali, e tenho a impressão de que tem uma gaivota que passa longe, é uma dessas coisas que fiz de papel [...] (MAURO, 1974, p.17-18).

Em seu depoimento, Mauro fornece informações bastante fragmentadas. Teria Mauro filmado *Descobrimto do Brasil* também na Quinta da Boa Vista? Note-se, nesse sentido, que, assim como a Quinta da Boa Vista, os estúdios da Cinédia, onde parte das filmagens seria realizada, também, na época, se localizavam no bairro carioca de São Cristóvão, o cineasta talvez aproveitando a proximidade. Também, como já disse no primeiro capítulo, Carlos Roberto de Souza (1984), que conversa diretamente com Mauro, nos informa que teriam sido realizadas filmagens de *Descobrimto* na Feira de Amostras. Porém, segundo pude averiguar, a Feira de Amostras, criada em meados da década de 1930, pelo Prefeito Antônio Prado Júnior, se realizava na Ponta do Calabouço (centro do Rio de Janeiro), um aterro, onde, a princípio, não havia nenhum lago<sup>252</sup>. Distingui no filme, dois planos nos quais parecem haver gaivotas, que poderiam se tratar daquela, de papel, mencionada por Mauro. O primeiro segue, na narrativa do filme, logo após os portugueses avistarem o Monte Pascoal (em 20min52seg). A imagem não está muito nítida, mas parece haver uma gaivota que passa ao longe, voando da esquerda para a direita. O segundo plano ocorre no

---

(Disponível em: <<http://www.fee.tche.br/sitefee/pt/content/capa/index.php>>. Acesso: 12 nov. 2013), 400:000\$ (quatrocentos contos de réis) equivaliam a aproximadamente R\$773.639,67.

<sup>251</sup> A Cena Muda, n.793, p.29, 2 de jul.1936.

<sup>252</sup> Disponível em: <<http://www.marcillio.com/rio/hiregpdf.html>> e <<http://www.rioquepassou.com.br/2010/06/02/zeppelin-e-parcial-da-feira-de-amostras/>>. Acesso em: 16 nov. 2013.

final do filme (58min12seg), quando o barco de Gaspar de Lemos - uma das miniaturas das caravelas que, como tratei no primeiro capítulo, foram utilizadas nas filmagens - volta a Portugal. Surgem duas gaivotas, uma que voa da direita para a esquerda e outra da esquerda para a direita. Nesse plano, vê-se a imagem das gaivotas com mais clareza.

De qualquer forma, apesar de não ter aproveitado as primeiras filmagens lá realizadas, Mauro volta ao estúdio de Muniz, onde sabe-se que gravaria cenas interiores<sup>253</sup>, som e efeitos de *Descobrimento*, conforme seu próprio depoimento:

Alex Viany: Mauro, é verdade que teve um momento em que você corrigiu o Villalobos? Colaborou com ele na música?

HM: Não. Eu já fui corrigido pelo maestro. A gravação do descobrimento (sic) foi feita no Muniz. Ele fez uma música que imitava gaita de foles. O violinista largou o violino. Eu já tinha estudado violino. E eu tinha que dar só uma nota. O ré. Tinha que puxar o ré. Aquele ré que aparece lá sou eu. Fui regido por ele, não fui? Tive uma discussão séria com ele. Fechei a sala, era uma salinha pequena, e disse uma porção de desaforos<sup>254</sup>.

AV: Briga porque (sic) foi?

HM: Ficaram meio desequilibrados inventando barulho. O maestro esfregava o violão na parede. Aquele jequitibá, eu levei uma máquina com som pra lá. Som revelado, veja você, tinha que revelar o som para ver se tinha sido bom.

AV: Som óptico.

HM: Acabei descobrindo que jogando feijão ou milho no fundo da guitarra do João dos Santos, e botei uma folha de zinco lá, fazendo o sujeito mexer...

AV: A guitarra do João dos Santos era imprescindível? E ele quem era?

HM: O pai da Carmen Santos (MAURO, 1972, p. 10-11).

<sup>253</sup> Cinearte, 15 jan. 937, n.455, p.8.

<sup>254</sup> Segundo seu depoimento, Mauro (1966) teria estudado violino durante muito tempo, também tendo tocado bandolim, flauta e trompete na banda do Ginásio Leopoldina, em Cataguases.

Mauro retoma o episódio em entrevista a Carlos Roberto de Souza:

[...] E eu já toquei violino debaixo da direção dele. Tenho essa honra. O Villa-Lobos, quando foi na travessia, eu arranjei um sujeito para tocar gaita de foles, desses...

CR: Escoceses.

HM: Holandeses. Porque na caravela, na frota de Pedro Álvares Cabral tinha gente de toda parte do mundo, menos brasileiros. Então tinha esses holandeses, tinha todo mundo lá, sujeitos aventureiros que queriam... E esse estava tocando. E a travessia era monótona, chata pra burro porque não aconteceu nada. Perdeu-se um navio do Vasco de Ataíde, foi uma tristeza muito grande, mas depois, de noite, o sujeito tocava gaita. E o barulho do mar... E ele então escreveu uma música muito bonita para tocar com o oboé. O Lazzoli - era um grande oboísta que tinha no Rio - que tocou. Agora, precisava violino. O sujeito do violino foi beber cerveja e não vinha. Ele estava nervoso lá na gravação do Muniz. Eu falei: “Oh maestro, eu toco violino. Mas, porque pode ser que seja coisa difícil, para eu tocar precisava ensaiar”. “Não! É uma beleza! Dá o violino aí!” Afinou. Em resumo, eu tinha só que dar um ré. O Lazzoli tocava lá... Um ré, mas tinha que saber tocar para poder dar a nota, sustentando o mais possível. De maneira que o Lazzoli fazia (canta) ele para mim, eu: réééééé... O Lazzoli (canta), ele para mim, eu: réééééééééé... De maneira que aquele ré que aparece lá sou eu. Mas toquei debaixo da gerência dele. Maestro que não era brincadeira. Era um dos gênios brasileiros.

O Muniz era meu amicíssimo. *O Descobrimento do Brasil* acabei muito lá. Esse negócio do ré do Villa-Lobos foi lá no estúdio do Muniz. Fizemos gravação lá<sup>255</sup>.

---

<sup>255</sup> Entrevista que me foi cedida por Carlos Roberto de Souza, fazendo parte de uma série de entrevistas que Souza realizou com Mauro em Volta Grande, por volta de 1976 e início de 1977.

Ainda em entrevista a Carlos Roberto de Souza, Mauro continua:

*O Descobrimento do Brasil* foi feito com o material da D. Carmen. O dr. Tosta entrou lá num entendimento com ela e fizemos com o material dela. A sonorização foi feita no estúdio dela. A gravação é que foi feita no Muniz. Até estávamos lá eu, o dr. Tosta e o Villa-Lobos numa gravação, tentando fazer um barulho de água para a travessia e não conseguíamos. Aí começaram a dizer: "Oh Mauro, você não entende nada..." Aí eu fechei a porta e disse: "Querem saber de uma coisa: vão à merda vocês dois! Vocês é que não entendem mas é bosta nenhuma disso!" Briguei com eles. Aí eles: "Que é isso, Mauro? Fique calmo!" Mas o Villa-Lobos era muito meu amigo.

Quando estávamos fazendo o *Descobrimento*, derrubamos a maçaranduba. Eu queria que ficasse uma coisa meio mística. Então fiz uns tiros para cima e depois a árvore caindo, filmando e gravando. Quando fomos ouvir, no estúdio, era uma peidorrada. Então, o que fiz? Peguei duas folhas de flandres e um outro lá e seu João ficavam balançando. Fazia um barulhão. Depois então peguei a guitarra do seu João dos Santos e, nas costas da guitarra, fui derrubando grãos de milho. Primeiro aos poucos - tic, tic -, depois mais, o barulho aumentando. Aí avisei os dois para sacudirem as folhas de flandres e ficou um barulhão bonito.

Segundo Mauro (1966), Fausto Muniz grava muita coisa de graça para ele e muita coisa do *Descobrimento do Brasil* com o Villa-Lobos. Pelo que descreve nas entrevistas transcritas acima - uma música que imita uma gaita de foles, para violino e oboé, que acompanha a travessia do Atlântico pelos portugueses -, a música em que toca violino trata-se de *A Gaita de Foles*. Os depoimentos acima transcritos também são interessantes por descreverem a concepção do som da queda da árvore, às vezes tratada por Mauro como jequitibá, outras maçaranduba (que me parece um jequitibá, em 46min48seg de filme), quando se jogou milho/feijão nas costas de um violão e balançou uma folha de zinco ou flandres. Descobre-se, com esses depoimentos, que Villa-Lobos não contribuiu apenas com a música do filme, mas participou da confecção de seus efeitos, o que, inclusive, levou a desentendimentos entre compositor e cineasta. Sobre a confecção do som do mar, que precede *A Gaita de Foles* (em 2min55seg), e que também se ouve quando o barco

de Afonso Lopes leva os dois índios à nau de Cabral (26min29seg e 26min39seg), Souza acrescenta que se esfregou “papel sobre uma superfície áspera” (1984, p. 18).

Voltando à questão dos dois métodos de gravação, note-se que tanto *A Gaita de Foles* quando o som da árvore tombando e o som do mar, que segundo Mauro foram gravados com Muniz, estão em densidade variável, o que parece indicar que o aparelho de gravação do Cine Som era do tipo Western Electric. Com isso, é provável que o aparelho utilizado na Cinédia fosse do tipo RCA.

A Cinédia foi fundada em 1930, por Adhemar Gonzaga, que tinha o intuito de fazer florescer no Brasil uma indústria cinematográfica que operasse com o modelo metódico e intensivo de Hollywood (GONZAGA, 1987). Sua primeira sede foi construída em um terreno 8.000 m<sup>2</sup>, adquirido por Adhemar Gonzaga, em 1929, na Rua Abílio nº26, hoje General Almério de Moura, nº371, no bairro de São Cristóvão<sup>256</sup>. Em 1931, os estúdios da Cinédia foram ampliados, passando a ocupar a área de 9.000 m<sup>2</sup>, sendo anexado o nº32 da Rua Abílio - hoje nº406 - onde passaram a funcionar os laboratórios (GONZAGA, 1987, 1989). Em 1936, a empresa tinha capital de 300:000\$, tendo sido já investidos 2.700:000\$<sup>257</sup>. Seus estúdios tinham capacidade para filmar três produções simultaneamente, possuindo aparelho de iluminação, quatro aparelhos de som completos e dois laboratórios<sup>258</sup>. Note-se, com isso, que se tratava de um estúdio de grande porte, apontado por Gonzaga (1987) como, na época, o maior parque industrial do setor cinematográfico da América do Sul. Assim, tendo em vista a hipótese de que a máquina de gravação do Cine Som operasse pelo método de densidade variável, é possível que, pelo menos um, dentre os quatro aparelhos de som de que a Cinédia dispunha, em 1936, operasse com o método de gravação do tipo RCA, ou seja, em área variável.

---

<sup>256</sup> A sede da Cinédia de São Cristóvão funcionou até 1951, quando Gonzaga tenta mudar a produtora para São Paulo, contudo, regressando em 1956, quando a sede passa a operar no bairro de Jacarepaguá até os anos 1980 (GONZAGA, 1989).

<sup>257</sup> De acordo com o formulário de atualização de valores através do Índice Geral de Preços-Disponibilidade Interna (IGP-DI) da Fundação Getúlio Vargas (Disponível em: <<http://www.fee.tche.br/sitefee/pt/content/capa/index.php>>. Acesso em: 19 nov. 2013), 300:000\$ (trezentos contos de réis) equivalem a aproximadamente R\$ 583.866,39 e 2.700:000\$ (dois mil e setecentos contos de réis) a R\$ 5.254.797,51.

<sup>258</sup> A Cena Muda, n.793, p. 29, 2 jun. 1936.

Segundo o *Diário da Cinédia* (apud HEFFNER, 1997b), já em agosto, outubro e novembro de 1936, há gravações de *Descobrimento* nessa produtora, algumas delas consistindo em cenas noturnas, algumas tendo sido feitas com captação direta de som e uma, realizada a 10 de novembro de 1936, noturna e com som direto. Há diversas cenas noturnas no filme, que constituem a travessia do Atlântico pelos portugueses, mas apenas uma cena noturna e com som em área variável que - se minhas hipóteses de que a procedência dos dois métodos na pista de som resulta do fato do filme ter sido gravado em diferentes estúdios e de que o equipamento da Cinédia seria do tipo RCA estiverem corretas - deve ter sido aquela realizada, ou pelo menos em parte realizada, a 10 de novembro de 1936. Trata-se da cena na qual os dois índios visitam a embarcação de Cabral (de 26min56seg a 34min45seg), cena cujo som, como já disse, é intercalado à *Teirú*, essa em densidade variável.

Assim, tentando sistematizar as pistas encontradas, Mauro inicia suas gravações com Muniz, onde faz um *take* não aproveitado. Passa, então, a filmar em outros sítios, na Feira de Amostras, talvez na Quinta da Boa Vista, na Baía de Guanabara (onde é montada uma caravela) e, entre agosto e novembro de 1936, nos estúdios da Cinédia. Em janeiro de 1937, Mauro, contudo, volta ao estúdio de Muniz para gravar cenas interiores e música. Todavia, também continua gravando música na Cinédia. Há notícia no *Diário da Cinédia* (apud HEFFNER, 1997b), da presença de Villa-Lobos nos estúdios dessa produtora no dia 6 de maio de 1937 e de que entre 11h e 5h30min do dia 8 de maio de 1937 há gravação nesse estúdio para *Descobrimento*, com grande orquestra regida pelo compositor. A informação é confirmada pela imprensa da época, havendo notícia de que são gravados, às 15h do dia 8 de maio, nos dois estúdios da Cinédia, música e um coro de duzentas vozes sob a direção de Villa-Lobos<sup>259</sup>. Ainda segundo o *Diário da Cinédia* (apud HEFFNER, 1997b), em 10 de maio de 1937, é passado no cinema *Alhambra* o som da gravação do filme, em 11 de maio, Villa-Lobos continua suas gravações nos estúdios da *Cinédia* e em 14 de maio, Villa-Lobos vai a esse estúdio verificar a gravação.

Observe-se, no *Quadro 6*, no qual são especificados os métodos de gravação dos diálogos, que a grande maioria das falas em densidade variável acompanha cenas interiores, apenas o chamado do índio, após a queda da árvore, para a sequência da *Procissão da Cruz* (de 47min12seg a 48min28seg), está em cena exterior. Nesse trecho, contudo, o índio é

<sup>259</sup> Gazeta de Notícias, 8 maio 1937, p. 9.

enquadrado diversas vezes de costas, havendo, quando enquadrado de frente, falhas no sincronismo de sua fala. Por outro lado, a maior parte das falas em exteriores está em área variável. Com isso, minha hipótese é de que o equipamento utilizado para gravar som direto em exteriores operasse em área variável. Meu palpite é de que esse equipamento pertencia à Cinédia, uma vez que sabemos que, desde o filme de Mauro, em parceria com Adhemar Gonzaga, *Voz do Carnaval* (1933), a Cinédia já possuía equipamentos para gravar som direto na rua. Como já disse, segundo Gonzaga (1987), em dezembro de 1932, chega à empresa um aparelho *Movietone* portátil, da marca *Rico*, habilitado para gravar ao ar livre. Também segundo Gonzaga, os jornais cariocas noticiam, a 6 de novembro de 1935, a exibição, na *Cinelândia*, de um filme-reportagem falado com Procópio Ferreira, para o qual é utilizado o aparelho *Akeley Recording Machine*. Sendo um filme-reportagem, provavelmente, devem ter sido feitas filmagens na rua. Gonzaga menciona ainda que o *Akeley Recorder* foi utilizado, devido a sua leveza, em experiências de gravação de som direto em exteriores no filme *O Jovem Tataravô* (1936), de Luiz de Barros. Não descobri quais seriam os métodos de gravação dos dois aparelhos mencionados por Gonzaga. De qualquer forma, pode ter sido utilizado, para as filmagens exteriores de *Descobrimento*, ainda um terceiro equipamento, uma vez que, em 1936, a *Cinédia* tinha quatro aparelhos de som completos, sendo a empresa envolvida no filme com mais recursos. Note-se ainda que, em 1934, a *Cinédia* se associa à empresa *Waldow Filmes*, de Wallace Downey, que acrescenta à parceria um equipamento de gravação de som óptico da marca RCA (HEFFNER, 2004). Como vimos, sendo da marca RCA, certamente, esse aparelho gravava em área variável. A parceria entre Downey e Gonzaga gera apenas três filmes - *Alô, Alô Brasil* (1935), *Estudantes* (1935) e *Alô, Alô Carnaval* (1936) - contudo, pela proximidade de datas, há sempre a possibilidade de que o aparelho tenha também sido utilizado nas filmagens de *Descobrimento*.

Os casos elencados no *Quadro 7*, nos quais há mudanças do método de gravação do som que acompanha uma mesma cena, parecem, em um primeiro momento, ir de encontro à minha hipótese de que os diferentes estúdios envolvidos com o filme tinham máquinas que gravavam em diferentes métodos. Note-se, contudo que esses diálogos constituem-se com partes de suas falas fora de quadro (*off screen*, na linguagem cinematográfica, segundo BUHLER, NEUMEYER e DEEMER, 2010), devendo ter sido gravadas não nos sítios de gravação exteriores, mas em estúdio. É possível, com isso, que Mauro tenha começado a trabalhar o som dessas cenas em um estúdio e terminado em

outro. Há também, no *Quadro 7*, três casos de som exterior gravado em densidade variável. Todavia, é possível que essas cenas tenham sido feitas com gravação de som indireta, sendo o som posteriormente adicionado à imagem. No primeiro caso em que isso acontece, em sua fala, *Nau perdida!* (8min30seg), o marujo cobre sua boca, o que facilita a sincronização de som gravado de forma indireta. No segundo caso, quando Cabral e Escolar dão ordem para que as velas sejam cerradas (09min28seg), há falhas de sincronismo, as falas parecendo dubladas. Igualmente, no terceiro caso, Cabral, que exclama *Viva Portugal!* (12min39seg), é enquadrado de longe e com a cabeça voltada para baixo, não podemos ver os movimentos de sua boca e perceber se o som está, ou não, sincronizado, o que também facilitaria a utilização de som indireto. Contudo há, por fim, no *Quadro 7*, o caso da leitura de sua *Carta* por Caminha (de 56min29seg a 57min55seg), quando, no meio da cena, gravada em interior, há uma pausa na leitura e o sistema muda de densidade para área variável. É muito pouco provável que Mauro tenha iniciado a gravação dessa cena em um estúdio e terminado em outro. Contudo, o som captado de forma direta pode não ter ficado bom ou, por algum motivo, se perdido, e Mauro resolvido refazê-lo em outro estúdio.

Quando o foco são os efeitos (ruídos), também ligadas à questão da utilização de dois diferentes métodos de gravação, emergem pistas sobre como o som do filme foi confeccionado. A maior parte da concepção e confecção dos efeitos parece ter sido realizada no Cine Som, pois além dos depoimentos de Mauro acima transcritos, pode-se constatar, no *Quadro 5*, que estão em área variável apenas os ruídos que acompanham cenas com diálogos, provavelmente gravados com som captado de forma direta, e os sons de pássaros junto com *A Procissão da Cruz*. Há três casos em que os ruídos, em área variável, consistem em sons do ambiente, que acompanham os diálogos. No primeiro deles, na cena em que os índios visitam a embarcação de Cabral (49min22seg), sons de cacarejo e de asas de galinha acompanham as risadas da tripulação e a fala de Cabral, “Silêncio!”. No segundo caso, ouvimos o som de guizos, sacudidos pelos dois índios que visitam o navio de Cabral quando, já vestidos, estão prestes a retornar a terra (35min43seg). No último caso de ruídos provavelmente gravados com som direto, ouvimos o som da *Carta* dobrada por Caminha ao final de sua leitura (57min28seg).

No caso dos sons de pássaro que acompanham *A Procissão da Cruz* (48min40seg a 51min48seg), desconfio que tenham sido gravado ao mesmo tempo em que a música, sendo feitos pelos próprios músicos. Isso porque não parecem ter sido utilizados no filme processos de

mixagem<sup>260</sup>. Não há, por exemplo, em nenhum momento, mixagem entre música e diálogos – ou há música, ou diálogos. Parece que, tendo em vista os recursos na época disponíveis, foi mais fácil, ou talvez apenas possível, gravar tudo ao mesmo tempo. Outra possibilidade para a gravação dos sons de pássaros com *A Procissão da Cruz*, seria a utilização de um aparelho de amplificação e de alto-falantes elétricos que tocassem os efeitos juntamente com a execução dos músicos. Assim, os efeitos seriam regravados, para que constassem na gravação da música. As informações sobre o período de gravação do filme publicadas no *Diário de Notícias*, de 25 de abril de 1937, reforçam a hipótese da utilização de regravação de gravação para juntar em uma mesma pista efeitos e música. A notícia anuncia que a gravação da música, – não especificada –, com Villa-Lobos regendo “um conjunto de cerca de cem professores”, deveria ser posterior à derrubada de um jequitibá, nas matas de Santa Cruz, cujos ruídos seriam “meticulosamente fixados e colhidos” (p.11). Ora, com a utilização de processos de mixagem, pouco importaria o que seria gravado antes ou depois. Contudo, no caso de necessidade de gravação simultânea, seria praticamente impossível gravar orquestra e/ou coro nas matas de Santa Cruz, juntamente com a árvore tombando.

De qualquer forma, de acordo com os depoimentos de Mauro acima transcritos, na cena da derrubada da árvore, os sons captados no local não parecem ter sido utilizados, mas sim, sons forjados em estúdio – milho/feijão caindo nas costas do violão e folha de zinco/flandres, ouvidos no filme juntamente com *Nonetto*. O trecho de som em questão é particularmente interessante, pois *Nonetto*, *Introdução* e *Teirú* são os únicos casos em que a mesma música se apresenta nos dois diferentes métodos de gravação, ou seja, tanto em densidade, quando em área

---

<sup>260</sup> A mixagem consiste na “mistura, processamento e balanceamento final dos sons gravados originalmente separados” (OLIVEIRA e LOPES, 1999, p. 227), diz respeito, com isso, à combinação de diferentes gravações, que no resultado final, são ouvidas simultaneamente. Segundo Heffner (2004), apenas em 1939, quando a Cinédia importa um aparelho de gravação de som RCA, modelo *High Fidelity*, com mesa de dois canais, são superados os entraves de mixagem. Até então, não era possível, no Brasil, a superposição de diálogos, música e ruídos captados separadamente. De acordo com Mário de Andrade (1972), até 1939, também os estúdios fonográficos do Brasil ainda não contariam com o recurso de mixagem. Por outro lado, segundo Salt (1985), em Hollywood, já em 1933 seria possível a mixagem entre diálogo e música de fundo.

variável. Minha explicação para isso é, simplesmente, que as músicas devem ter sido gravadas duas vezes, uma em cada estúdio. No caso de *Nonetto*, note-se que a maior parte dos trechos utilizados durante a derrubada de árvores na mata pelos portugueses (entre 43min38seg e 47min04seg), que é acompanhada por som em densidade variável, já é empregada anteriormente em outros trechos do filme, estando, contudo, em área variável. Assim, percebo que a gravação de *Nonetto*, realizada em área variável, deve ter sido reproduzida por meios elétricos e regravada juntamente com os efeitos, dessa vez em densidade variável. Pode ser que os músicos tenham estado no estúdio de Muniz, e gravado *Nonetto* uma segunda vez. Acredito, contudo, na hipótese de regravação de gravação, uma vez que, nesse trecho, o som do filme está bastante confuso e embaralhado. *Nonetto* não é ouvido de forma clara, os sons de madeira sendo abatida estando em primeiro plano e havendo também sobreposição de música para coro, não identificada<sup>261</sup>.

O processo de gravação simultânea de música e efeitos também deve ter ocorrido nos casos do som do mar, que sabemos que foi forjado em estúdio, com *A Gaita de Fole* (3min4seg a 5min6seg), e dos ruídos da embarcação e roncões da tripulação, com *Canção do Marinheiro* (13min11seg a 14min56seg), ambos em densidade variável. Nesses dois casos, contudo, não acredito na utilização de regravação de gravação. Os próprios músicos, ou os atores, devem ter feito os ruídos durante a gravação das obras. Chamo a atenção para que, se minha hipótese estiver correta, e se *A Procissão da Cruz*, *A Gaita de Fole* e *Canção do Marinheiro* foram gravadas junto com os ruídos que ambientam a ação do filme, já se sabia, no momento da gravação, exatamente a que parte da narrativa a música corresponderia e como ela constituiria essa narrativa.

Voltando à questão das obras que se apresentam gravadas tanto em densidade, quanto em área variável, no caso de *Introdução*, o trecho que está em densidade variável - entre compassos 161 e 186, apresentados do tempo 21min56seg ao 22min38seg do filme, quando após avistada terra, Caminha depara-se com Frei Henrique rezando na cabine de Cabral - também coincide com parte da música apresentada

---

<sup>261</sup> Note-se que, segundo Altman (1985), também em Hollywood é utilizado o processo de gravação de gravação, ao qual aqui proponho que Mauro deve ter recorrido. Segundo o autor, essa seria uma das soluções no cinema americano para a inclusão de diálogos e música antes do advento da mixagem. Assim, a música era gravada separadamente e tocada durante a filmagem dos diálogos.

posteriormente em área variável – compassos entre 153 e 229, do tempo 32min21seg ao 34min45seg, quando os dois índios que visitam o navio de Cabral deitam-se no chão e dormem. Também aqui, percebo que o trecho em densidade variável deve ter sido regravado, provavelmente com os músicos, mas também havendo possibilidade da regravação de uma reprodução elétrica do trecho gravado em área variável. Isso talvez possa ter ocorrido por não ter sido possível a reutilização de determinado trecho de música já empregado em outra parte do filme. Talvez por já estar cortada, ou juntada à imagem, a película com essa parte da música não pôde ser reproduzida, sendo mais fácil regravá-la. Já *Teirú*, sem dúvida foi regravada pelos músicos, pois a parte que está em área variável está no tom original da partitura para orquestra que encontrei no Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (VILLA-LOBOS, 1926) - cujo trecho em questão, entre os compassos 43-45, está em sol maior -, enquanto as partes que estão em densidade variável estão gravadas meio tom abaixo da partitura, o que, certamente, deveu-se à afinação da orquestra no dia da gravação.

Finalmente, não pude descobrir exatamente o que teria sido gravado no estúdio Brasil Vita. Essa empresa foi fundada em 1935, por Carmen Santos (MARINHO, 1970). Em 1936, era sediada na Rua Conde do Bonfim (bairro da Tijuca), nº 690, tendo como diretores, além de Carmen Santos, também Humberto Mauro, capital de 1.000:000\$ (mil contos de réis)<sup>262</sup> e laboratório, aparelhamento de som e de iluminação completos<sup>263</sup>. Suas primeiras produções consistiam em complementos e documentários sob a direção de Mauro (MARINHO, 1970), também sendo do cineasta seus dois primeiros longas: *Favela dos Meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936) (WERNECK, 2009).

Como já disse, segundo a ficha do filme apresentada por Gonzaga (1987), o trabalho no *Brasil Vita* consistiria em regravações e cópias, assim, tratando-se das etapas finais de pós-produção do filme<sup>264</sup>. Contudo, note-se que em um dos trechos de entrevista de Mauro a

---

<sup>262</sup> De acordo com o formulário de atualização de valores através do Índice Geral de Preços-Disponibilidade Interna (IGP-DI) da Fundação Getúlio Vargas, (Disponível em: <<http://www.fee.tche.br/sitefee/pt/content/capa/index.php>>. Acesso em: 27 nov. 2013), 1.000:000\$ equivaliam a aproximadamente R\$1.946.220, 00.

<sup>263</sup> A Cena Muda, n.793, p.29, 2 de jul.1936.

<sup>264</sup> Segundo Buhler, Neumeyer e Deemer (2010), o período de produção compreende tudo que é gravado enquanto estão sendo realizadas as filmagens, enquanto na pós-produção são combinados diálogos, efeitos e música.

Carlos Roberto de Souza, acima transcritos, o cineasta afirma lá ter feito a sonorização - que compreendo como sincronização entre som e imagem - além de que, segundo Souza (1984), lá também foram feitas filmagens. Segundo Werneck, Mauro se afasta profissionalmente da Brasil Vita em 1936, quando é convidado por Roquette-Pinto para colaborar com a implantação do INCE. Todavia, ele e Carmen Santos mantiveram “laços permanentes de colaboração” e Mauro teve o apoio da infra-estrutura de Santos não apenas para *Descobrimento do Brasil*, mas para outros projetos do INCE (WERNECK, 2009, p. 359) e para seu longa-metragem *Argila* (1940).

Figura 35 – Orquestra ensaiando, no Teatro Casino, para a gravação da música de *Descobrimento do Brasil*.



Fonte: Diário de Notícias, 25 abr. 1937, segunda seção, p.11.

Figura 36 – Villa-Lobos ensaiando orquestra para as gravações da música de *Descobrimento do Brasil*.



Fonte: Artigo intitulado *Ritmos irmanados, como os homens das duas raças*, publicado em periódico desconhecido, álbum *Descobrimento do Brasil*, dos arquivos de Carlos Roberto de Souza.

#### 4.2 As suítes *Descobrimento do Brasil* e a música do filme.

No que diz respeito às dúvidas em torno do segundo e do terceiro eixo de questões acima apontados - 1- nem todos os movimentos e partes das quatro suítes de Villa-Lobos intituladas *Descobrimento do Brasil* são utilizados no filme; 2- são inseridos no filme trechos de outras obras de Villa-Lobos - o depoimento do maestro Roberto Duarte - estudioso de Villa-Lobos, que já regeu e gravou diversas obras do compositor e que é considerado autoridade no assunto - em texto lançado por ocasião da restauração do CTAv, é bastante paradigmático:

A versão “original” - e é bom que se coloque isso sempre entre aspas - da cópia que chegou às nossas mãos era muito complicada do ponto de vista sonoro, inclusive com a inserção de outros temas que não estão na suíte. Cheguei a fazer uma pesquisa no Museu Villa-Lobos mas não encontrei nenhuma partitura específica para o filme. O estranho nessa cópia “original” é o

aparecimento de *O pica-pau*<sup>265</sup> e trechos do *Noneto*, que são obras conhecidas e a parte da suíte, e diferentemente daquilo a que se propõe *O descobrimento*. Eu entendo que há partes que podem ter sido escritas diretas para o filme, ou inseridas *a posteriori* pelo próprio Villa-Lobos a pedido de Mauro, mas isso é uma hipótese, uma suspeita. E por mais que eu procurasse não obtive uma resposta convincente. Então eu me perguntava: quem fez isso? Nessa hora eu acho que o Edwaldo Mayrinck Jr. e o Roberto Leite, técnicos da Funarte, fizeram um trabalho muito bom. Eles tiveram a coragem de decidir, de tirar essas partes que musicalmente seriam irrecuperáveis, e usar o texto musical da suíte de *O descobrimento*, essa minha gravação de 1993, que tem uma qualidade muito boa e serviu de base para a recuperação (DUARTE, 1997, p.7).

Ainda quando questionado sobre se acreditaria que Mauro tenha alterado a partitura original de Villa-Lobos, Duarte responde não saber, mas chama a atenção para que algo semelhante teria acontecido quando o compositor foi contratado pela *Metro-Goldwyn-Mayer* para escrever a música de *Green Mansion*, de Mel Ferrer:

O compositor ficou irritadíssimo. Você abre a partitura e vê o filme e não consegue seguir, porque ela foi toda picada. A suíte *Floresta amazônica*, se dura 1h15min, não acompanha o filme. No caso, o diretor pegou a música e se deu ao direito de usá-la como quis. Um mesmo trecho duas, ou três vezes. Villa ficou furo e riscou o título original e o rebatizou de *Floresta amazônica*, e fez uma gravação às pressas com Bidu Sayão, em Nova York, pois ele já estava muito doente, e não queria que restassem dúvidas sobre a sua obra.

Por analogia pode ter acontecido a mesma coisa com a trilha de *O descobrimento*, ou seja, foi gravada a parte musical e na hora de juntar o som, Mauro, que era amigo de Villa-Lobos, teve a liberdade de usar a trilha como bem quis. Mauro

---

<sup>265</sup> O maestro refere-se ao *Choros n.º3*.

pode ter usado um trecho aqui e outro ali, e o próprio Villa-Lobos pode ter sugerido acrescentar coisas. Tudo é possível (DUARTE, 1997, p.8).

Primeiramente, note-se que o depoimento de Duarte assume caráter de justificativa quanto ao procedimento de substituição da trilha operado pelo CTAv na restauração do filme de 1997. Como já disse no 1º capítulo, o assunto dessa restauração sempre emergiu em meu campo como fulcro de tensão e polêmicas, sendo acusado por muitos como um procedimento não ético no que diria respeito à restauração de filmes. O próprio Edwaldo Mayrinck Jr, técnico da Funarte mencionado por Duarte, um de meus importantes interlocutores, que no momento do lançamento do filme restaurado pelo CTAv justifica-se considerando que a decisão de substituir a trilha teria sido assumida “após a análise e conclusão de que a trilha original além de mal registrada tecnicamente poderia ter sido alterada ao longo do tempo” (1997, p. 10-11), durante minha pesquisa, em conversa informal, se mostrou constrangido e insatisfeito com seu trabalho na restauração.

O episódio da substituição da música de *Green Mansion* mencionado por Duarte nos é narrado por Miklós Rózsa, músico especializado em cinema, que trabalhou para a Metro-Goldwyn-Mayer:

Ele (Villa-Lobos) chegou com a música pronta, dizendo que só ia ver o filme no dia seguinte [...] Aparentemente, ninguém se deu ao trabalho de explicar-lhe as técnicas básicas da música do cinema. ‘Mas maestro’, perguntei-lhe, ‘o que acontece se a música não sincronizar com o filme?’ Villa-Lobos, é claro, falava como se para um completo idiota: ‘Nesse caso, é óbvio, eles terão de ajustar o filme à música’. Bem, não fizeram nada disso. Pagaram-lhe o combinado e ele voltou para o Brasil (RÓZSA apud MÁXIMO, 2005).

Segundo Máximo, para escrever a música, Villa-Lobos pediria à Metro-Goldwyn-Mayer apenas o roteiro do filme. Ao constatar a inadequabilidade da trilha, a empresa indicaria ao compositor um orquestrador para ajustar seus temas às cenas que, contudo, seria rechaçado por Villa-Lobos, que não aceitaria alterações em sua orquestração. A empresa acabaria recorrendo a seu músico contratado Kaper, também especialista em música de cinema, que reescreveria toda

a música, aproveitando alguns temas de Villa-Lobos, como a *Bird Song*, mas, também, acrescentando seus próprios temas. Assim, Kaper termina por ser creditado como compositor da trilha, Villa-Lobos constando como compositor de “música especial”. Segundo Máximo, então, Villa-Lobos criaria a suíte *Floresta do Amazonas* a partir de seus temas para o filme<sup>266</sup>.

Assim como Duarte, Morettin (2001) também constitui hipóteses sobre a confecção da trilha de *Descobrimento do Brasil* a partir da comparação com *Green Mansion*. Tendo em vista o depoimento de Miklós Rózsa de que Villa-Lobos chegaria com a música pronta para o filme, Morettin propõe que a suposição do compositor de que os produtores de *Green Mansion* alterariam o filme caso não fosse possível a sincronização com sua música fundamentar-se-ia em sua experiência anterior com o cinema, ou seja, em sua participação em *Descobrimento*. Assim, Morettin considera que, uma vez que na época Villa-Lobos estava muito ocupado e envolvido com outras atividades, é provável que tenha escrito as quatro suítes de uma vez, antes mesmo do início das filmagens. O autor fundamenta sua hipótese em depoimentos de pessoas

---

<sup>266</sup> Tive oportunidade de assistir o filme *Green Mansion*, dirigido por Mel Ferrer, baseado no romance de William Henry Hudson, escrito em 1904. Em seu enredo, o jovem Abel, interpretado por Anthony Perkins, escapa de rebeldes de Caracas que, contudo, matam seu pai, ex-Ministro da Guerra. O jovem foge para a floresta, mas jura vingança pela morte do pai. É salvo de uma onça por um grupo de indígenas e passa a viver com eles. Contudo, acaba apaixonando-se pela jovem Rima, interpretada por Audrey Hepburn, que é vista pelos índios como perigosa e, por isso, vive em uma parte da floresta proibida. Para proteger a jovem, Abel envolve-se em uma série de conflitos com os índios. Assistindo ao filme, notei que alguns temas de Villa-Lobos - assim identificados por também constarem na suíte *Floresta do Amazonas* - são sempre relacionados aos motivos da selva tropical e seus animais, principalmente pássaros. É interessante notar, assim, como mesmo em 1959, ou seja, na última fase da vida de Villa-Lobos, o primitivismo que constitui parte de sua obra parece ter sido determinante para sua escolha pela Metro-Goldwyn-Mayer para compor a trilha do filme e também para o seu reconhecimento internacional. Nesse sentido, Máximo faz notar como os adaptadores de temas para musicais da Broadway, Robert Wright e George Forrest, recorrem a Villa-Lobos dez anos antes, para compor, sobre seu texto, a música da opereta *Magdalena* “passada em 1912 entre brancos e nativos muzos em selva colombiana” (MÁXIMO, 2003, p. 123). Curiosamente, como tratarei a frente, consta em *Magdalena* uma peça com a mesma melodia de *Canção do Marinheiro*, contudo com temática absolutamente diversa daquela da música que se ouve em *Descobrimento*.

que conheceram ou conviveram com Villa-Lobos sobre a rapidez com que ele compunha.

Percebo a hipótese de Morettin como plausível, contudo, como muito pouco provável. De fato, como aponta o autor, são inúmeros os depoimentos sobre a fluência com que Villa-Lobos compunha, onde quer que estivesse, em ambientes barulhentos, conversando, com o rádio aberto, ouvindo novelas, assistindo a televisão ou filmes policiais (SCHIC, 1965; ALMEIDA, 1969; MARTINS, 1965; MARIZ, 1949; VIDAL, 1991). Esses depoimentos são legitimados por Mindinha (1971), que acrescenta ainda que Villa-Lobos trabalhava em várias obras ao mesmo tempo.

Contudo, há também o depoimento de Luis Guimarães, irmão de Lucília, primeira mulher de Villa-Lobos, de que o compositor costumava deixar seu trabalho para a última hora:

Vimos Villa-Lobos anunciar e mandar imprimir programas de concertos em que figuravam obras das quais existia apenas um tema, um esboço num pedacinho de papel de música. Poucos dias antes do concerto Villa-Lobos entregava aos intérpretes, copiadas por ele mesmo, as partes para os respectivos ensaios (GUIMARÃES, 1972, p. 226).

Percebo que o trabalho de Villa-Lobos parece seguir a dinâmica apontada por Guimarães. Como discutirei a frente, concordo com Morettin (2001) em considerar que a música de Villa-Lobos desempenha um papel central na elaboração da narrativa fílmica. Acho inclusive provável que Villa-Lobos tenha discutido com Mauro sobre o enredo e convencido o cineasta a incluir determinadas temáticas que coincidissem com àquelas da música que estava compondo, ou que pretendia compor para o filme, conforme também discutirei à frente. Contudo, acho muito pouco provável que Mauro tenha modificado o filme para que sincronizasse com a música de Villa-Lobos. Se assim fosse, se de fato o compositor escreveu suas suítes antes do filme pronto e Mauro norteou seu trabalho pela música, por que a inclusão no filme de trechos de outras obras e a exclusão de trechos, ou mesmo peças inteiras, das suítes? Com isso, nos sub-capítulos que seguem, buscarei compreender a concepção da trilha do filme a partir da discussão e eliminação de hipóteses.

#### 4.2.1 *Villa-Lobos e o universo de congelamento dos sons.*

Para explicar a presença de obras que não as suítes no filme, em conversa informal<sup>267</sup>, o Professor Morettin que, como já disse, desenvolveu sua tese de doutorado sobre o filme *Descobrimto do Brasil* (2001), levantou a hipótese de que essas obras teriam sido gravadas por Villa-Lobos antes do convite para participar do filme e, assim, aproveitadas para preencher lacunas. Impulsionada por essa questão, me investi em uma pesquisa sobre as gravações feitas por Villa-Lobos em vida.

Infelizmente, encontrei muito pouco sobre o assunto, não tendo encontrado nenhum trabalho sobre a relação de Villa-Lobos com a fonografia. Encontrei quatro discografias de Villa-Lobos nas quais são listadas gravações regidas e executadas pelo compositor: a primeira, acompanhando o livro de Muricy, *Villa-Lobos, uma interpretação* (1961); a segunda consistindo em *Villa-Lobos em Discografia* (1965), publicado pelo Museu Villa-Lobos; a terceira acompanhando a 2ª edição do catálogo *Villa-Lobos, Sua Obra* (1972) e; a quarta publicada por Marcelo Rodolfo (1999), em edição da revista *Brasiliiana* dedicada a Villa-Lobos. Contudo, faltam a essas discografias as datas da realização das gravações e também de lançamento dos discos listados, muitas delas desconhecidas, o que dificulta muito sua contextualização na trajetória de Villa-Lobos. Devido às limitações de escopo desse trabalho, não pude aprofundar a pesquisa sobre o tema, mesmo percebendo a relação de Villa-Lobos com o mundo da fonografia como pouco explorada e merecendo estudos mais aprofundados. Contudo, passarei agora a descrição e sistematização dos fragmentos de informações que pude levantar sobre o assunto.

Encontrei na seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos um artigo, publicado a 20 de agosto de 1929, intitulado *Do Gramofone ao Cinema Falado. Villa-Lobos, a consagração de Paris e os concertos no Rio. Originalidade, personalidade e futurismo* (sem dados sobre o jornal de publicação e nem autoria) no qual o compositor afirma, em seu retorno de Paris ao Brasil, ao perceber que o Rio estava “gramofonizado”, ter ficado triste, o que se deveria, contudo, não à difusão do que chama de música mecanizada, mas a sua má qualidade, resultante da desorientação dos gravadores de discos e comerciantes da música popular, que deveriam “concorrer para educar o povo”. A proposta do compositor para o emprego da fonografia também é exposta

---

<sup>267</sup> Realizada a 10 de maio de 2012, na Escola de Comunicação e Artes da USP.

em texto publicado em *Presença de Villa-Lobos* (1966), quando Villa-Lobos considera o disco elétrico:

um livro aberto para todas as gerações, trazendo a história viva do passado, no mais curto espaço de tempo, fotografa a alma humana e abrevia a cultura das civilizações. Como elemento de educação coletiva, ligado ao filme documentário completado pelo rádio, torna-se o maior auxiliar para o refinamento da cultura universal. [...] É uma realização mecânica, indispensável à humanidade. Veio enriquecer os recursos de timbres e sonoridades de todos os elementos musicais, tornando-se uma fonte infinita de inspiração para os compositores futuros. Veio rasgar o véu negro da incompreensão das idéias avançadas da arte moderna. Veio complementar as grandes realizações artísticas cinematográficas sincronizadas com efeitos surpreendentes (VILLA-LOBOS, 1966, p. 98).

Assim, note-se como o compositor se demonstra otimista, e mesmo entusiasta, acerca do congelamento operado pela fonografia. O texto não está datado, contudo, por seu título - *Novas diretrizes da educação cívico- artística musical - arte, esporte e cultura* - e temática, depreende-se que deve ter sido escrito após 1932, quando Villa-Lobos engaja-se em seu programa de educação musical. Contudo, note-se que, novamente aqui, o compositor alerta para a utilização desses meios mecânicos para fins de mercantilização da arte, considerando que o gramofone, microfone, televisão e outros objetos mecânicos, devem ser engajados para “conservar, ilustrar, divulgar [...] interpretações superiores de verdadeiros artistas” (VILLA-LOBOS, 1966, p. 99). Desta forma, nesses relatos, Villa-Lobos aproxima-se da concepção de Mário de Andrade e de alguns de seus contemporâneos, discutida no 1º capítulo, que contrapõem à grande arte, uma música sem valor e mercantilizada. Ainda em texto de 1934, o compositor faz notar que a SEMA cria cursos para músicos de bandas nos quais os alunos também recebiam formação para desempenhar profissões ligadas à gravação de música (VILLA-LOBOS, 1981), o que demonstra o reconhecimento de Villa-Lobos do papel central que a indústria do disco passa a desempenhar no mundo profissional da música. Além disso, segundo

Míndinha (ALMEIDA, 1971), em seus últimos anos de vida, gravar suas obras era o principal interesse de Villa-Lobos. Segundo ela, o compositor não gostava de gravar. Percebia que as interrupções e retomadas dos técnicos de gravação fariam com que as execuções perdessem a espontaneidade. Contudo, se sentia feliz com o lançamento do disco.

Para além das informações sobre as gravações para *Descobrimto do Brasil*, realizadas entre 1936 e 1937, as informações mais antigas sobre gravações feitas por Villa-Lobos que encontrei datam de 1938. Consta em texto de Armando Vidal Leite Ribeiro (1966) que, nesse ano, quando o Brasil preparava-se para a Feira de Nova York de 1939, Villa-Lobos e Francisco Mignone se prontificaram gratuitamente para reger a gravação de 31 discos duplos com músicas de Carlos Gomes, Francisco Braga, Henrique Oswald, Alexandre Levy, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Lorenzo Fernandez e Francisco Mignone. 10 desses discos foram dedicados a músicas de Villa-Lobos, dentre as quais *Lenda do Caboclo*, *Canção Moura*, *Bazum*, *Jaquibau*, *Pra frente, ò Brasil*, e *Bachianas Brasileiras n<sup>o</sup> 1, n<sup>o</sup> 2 e n<sup>o</sup> 5*.

Conforme as discografias consultadas, a gravação para a Feira Mundial de Nova York da *Bachianas n<sup>o</sup> 1* foi realizada pelo Octeto Brasil e lançada, em 1939, pela Odeon, tendo como números de catálogo de 94 a 97; a gravação da *Bachianas n<sup>o</sup> 2* foi realizada pela Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro e lançada, também em 1939, pela Odeon, tendo como números de catálogo de 98 a 103. Também são listadas em *Villa-Lobos em Discografia* (1965) gravações de *Jaquibau* e de *Bazzum* lançadas pela Odeon n<sup>o</sup> 78/79 com o Orfeão de Professores do Distrito Federal sob a regência de Villa-Lobos, a primeira com a contralto Lucia Horta e o tenor S. Salema e a segunda com a soprano Ana Lamengo de Moraes Sarmento. Essas gravações constam na coleção *Passado Musical*, da Biblioteca Nacional e, conforme ficha técnica da Biblioteca<sup>268</sup>, foram realizadas antes do ano de 1939, sendo, portanto, muito provavelmente as gravações mencionadas por Armando Vidal Leite Ribeiro.

Muricy (1961) lista em sua discografia uma gravação de *Canção Moura*, lançada pela Odeon, n<sup>o</sup> 62-63. É muito provável que essa gravação, realizada com a Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro, corresponda àquela de 1938, mencionada por Armando Vidal Leite Ribeiro. Ela foi regida, contudo, por Francisco Mignone, e não por Villa-Lobos. Há no site da Biblioteca Nacional amostra em *mp3* dessa

<sup>268</sup> Disponível em: < <http://bndigital.bn.br>>. Acesso em: 28 set. 2013.

gravação, que foi lançada em disco mono, de 78 rotações por minuto. Sua ficha técnica, contudo, não apresenta data e nem maiores especificações<sup>269</sup>. *Canção Moura* corresponde à peça *Impressão Moura* que integra a 2ª Suíte de *Descobrimento do Brasil*. Alguns trechos dessa peça são utilizados no filme, contudo, há diferenças significativas de timbres, andamentos e interpretação que levam à conclusão de que não fora essa a gravação utilizada no filme.

Não encontrei referências nem informações sobre as gravações de *Lenda do Caboclo* ou *Pra frente, ô Brasil* mencionadas por Armando Vidal Leite Ribeiro. Quanto à gravação da *Bachianas n°5*, há um relato muito interessante de Mindinha (ALMEIDA, 1971). Segundo a esposa de Villa-Lobos, o compositor aproveitou na composição de *Bachianas n°5* os versos do irmão de uma funcionária da SEMA. Contudo, não constava no disco, feito para a Feira Mundial de Nova York, o nome do autor da letra. Por causa disso, o rapaz processou Villa-Lobos que, contudo, ganhou a causa e trocou a letra da *Bachianas n°5* por outra, escrita por Ruth Valadares Cardoso. Note-se, com isso, que a gravação da *Bachianas n°5* para a Feira Mundial de Nova York assume um valor especial, uma vez que sua letra é posteriormente substituída pelo compositor. Não sei se ainda existem registros dessa gravação. Segundo as discografias consultadas, Ruth Valadares Corrêa grava a *Bachianas n°5*, com conjunto de oito violoncelos regido por Villa-Lobos. Essa gravação é lançada pela Odeon, n° 104/105<sup>270</sup>, conclui-se que

---

<sup>269</sup> Disponível em: < <http://bndigital.bn.br>>. Acesso em: 28 set. 2013.

<sup>270</sup> Armando Vidal Leite Ribeiro também menciona que, na época, adquiriu discos com o *Quarteto Brasileiro n°5*, *Choros n°5 e 7*, *Momoprecoce*, *Saudades das Selvas Brasileiras* e *Canto do Cisne Negro*, irradiados no Pavilhão da Feira através dos auto-falantes. Não menciona, contudo, se Villa-Lobos participaria das gravações dessas obras. Ribeiro ainda acrescenta que os discos irradiados na Feira tiveram tal repercussão que, em 1939, o Museu de Arte Moderna de Nova York promove em sua sala de concertos um Festival de Música Brasileira com um de seus programas todo dedicado a Villa-Lobos e executado por Rubinstein. A execução, composta pelas peças *Bachianas Brasileiras n°1*, *Ferreiro*, *Canção da Saudade*, *As Costureiras*, *Sertão do Estio*, *Teiru*, *Jaquibau*, *Ária das Bachianas Brasileiras n°5*, *Rudepoema*, *Prole do Bebe* e *Impressões Seresteiras*, é toda gravada. A repercussão também leva à organização, pela Victor Records, de um álbum intitulado *Festival of Brazilian Music* com as obras *Bachianas Brasileiras n°1*, *Nonetto*, *Canção do Carreiro* e *Quatuor*. Andrade Muricy, em sua coluna *Pelo Mundo da Música*, do *Jornal do Commercio*, publicada a 25 de janeiro de 1939 (encontrada na seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos), comenta que, tendo consultado *The*

posteriormente a 1939. A questão da substituição da letra de *Bachianas n°5* aponta para a questão da fluidez e flexibilidade das obras de Villa-Lobos, sobre a qual tratarei no próximo capítulo.

Nas discografias consultadas também é listada a gravação do *Choros n°1* (para violão solo) que teria o compositor como intérprete e seria lançada pela Victor 12 204 (Brasil). Segundo Hodel (1988), essa gravação seria realizada em 1940 e lançada em disco de 12 polegadas e 78 rotações por minuto. Ainda segundo Hodel, no ano seguinte, o compositor gravaria seu *Prelúdio n°1* que, entretanto, consistiria de uma gravação privada, não tendo sido lançada na época.

O Museu Villa-Lobos (1972) lista gravações de *Choros n°5* (1925), *Pássaro Fugitivo (Guriatã de Coqueiro)* (1935), *Um Canto que Saiu das Senzalas (Modinhas e Canções – álbum n°1, 1938)*, *Lenda do Caboclo* (1920) e *Polichinelo (Prole do Bebê n°1, 1918)* com Villa-Lobos ao piano. Não encontrei informações sobre as datas dessas gravações, mas elas não devem ter sido realizadas antes de 1938, ano de composição de *Um Canto que Saiu das Senzalas*. Sobre essa última peça, em sua discografia, Rodolfo (1999) menciona uma gravação realizada pelo compositor ao piano e pelo barítono Frederick Fuller, que deve coincidir com aquela listada pelo Museu Villa-Lobos (1972). Também é listada (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972), uma gravação da *Miniatura Viola* com Frederik Fuller acompanhado por Villa-Lobos ao

---

*Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music*, de 1936, encontrou um verbete sobre Villa-Lobos, no qual constavam gravações dos *Choros n° 3 e 7*, de *Momo Precoce* e de *Saudades das Selvas Brasileiras*, por Souza Lima, de *Na Bahia Tem*, de algumas *Serestas*, por Elsie Houston, Andino Abreu e Felipe Romiro, de três números da *Prole do Bebê n. 1*, por Arthur Rubinstein, do *Quarteto Brasileiro n° 5* e de um disco de piano de Maria Antonieta de Castro, no qual constavam o *Choros n°5*, *Farrapos* e *Passa, passa, gavião*. Ainda segundo o *Jornal do Commercio*, de 1° de janeiro de 1938 (também consultado na seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos), Maria Antonieta de Castro também grava, em Paris, nos estúdios *Pathé*, *O ginete do Pierrozinho* e *O Carnaval das Crianças*. Ainda na seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos, encontrei artigo em *A Manhã*, de 14 de setembro de 1941, segundo o qual, nos Estados Unidos, a Columbia acabaria de editar a série de discos *South America Chamber Music*, incluindo composições de Villa-Lobos. Assim, além das experiências diretas do compositor, ou seja, enquanto regente ou instrumentista, com o mundo da fonografia, são realizadas, a partir da segunda metade dos anos 1930, 1940, 1950 e primeira metade dos anos 1960, uma série de gravações de obras de Villa-Lobos por outros intérpretes. Contudo, por consistir em trabalho intenso não pude investigar sobre essas gravações.

piano que deve ter sido realizada juntamente com *Um Canto que Saiu das Senzalas*<sup>271</sup>. Rodolfo também lista uma gravação de *Um Canto que Saiu das Senzalas* e outra das *Canções Típicas Brasileiras Xangô e Pássaro Fugitivo*, com o compositor ao violão e a soprano Beate Rosenkretzer que provavelmente foram realizadas na mesma época.

Conforme o Museu Villa-Lobos (1972), o compositor rege a Orquestra Victor Brasileira nas gravações de seus *Choros nº 10* e *Choros nº 7*, ambos lançados pela RCA Victor Brasil, o primeiro tendo por número de catálogo 12 214 e o segundo 11 214 (Brasil). Devido a seus números de lançamento (próximos ao do *Choros nº 1* - 12 204 -, lançado em 1940) imagino que essas gravações devam ter sido feitas por volta de 1939. Certamente, não antes de 1929 ou depois de 1940, época em que, segundo Bessa (2010), a Orquestra Victor Brasileira realiza gravações. Também imagino que a gravação de *Saudades da Juventude* (1940) na qual Villa-Lobos rege a Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro, lançada pela Victor (P53, 54, 176 e 177), deva ter sido realizada nos primeiros anos da década de 1940, tendo em vista o ano de composição da obra e a trajetória de Villa-Lobos, que após essa data investe-se em diversas viagens e turnês pelos Estados Unidos e Europa.

No que diz respeito às relações de Villa-Lobos com o mundo da fonografia, em 1940, ainda é interessante mencionar seu envolvimento com o projeto de gravações de Leopold Stokowski. Em carta a Villa-Lobos, datada de 3 de julho de 1940, Stokowski manifesta interesse em gravar, durante sua turnê com a *All American Youth Orchestra*, “os exemplos mais interessantes da música típica do Brasil” que compreende como aquela “derivada de fontes indígenas, de origens espanholas, e a música popular típica de hoje”, a ser lançada comercialmente e também doada, enquanto documento etnográfico, à Biblioteca do Congresso, em Washington, à Biblioteca Pública de Nova York, ao Museu Britânico, em Londres, à Biblioteca Nacional de Paris e a várias outras bibliotecas pelo mundo. Em carta a Villa-Lobos, de 20 de julho de 1940, Stokowski manifesta mais uma vez a intenção de gravar a música brasileira atual e tradicional e também a música dos “índios brasileiros do século 16 até o presente”<sup>272</sup>.

Para a realização dessas gravações, Villa-Lobos entra em contato com o compositor e violonista Donga, que assume qualidade de

---

<sup>271</sup> Segundo o Museu Villa-Lobos (1972), essa gravação foi lançada na Inglaterra pelo selo *His Master's Voice*.

<sup>272</sup> Cartas consultadas na correspondência de Villa-Lobos disponibilizada pelo Museu Villa-Lobos.

“encarregado de convocar e organizar os elementos para tomarem parte nas gravações” e que, por sua vez, escolhe delegados do Maracatu e Frevo; do Grupo Regional; dos Sambas; das Macumbas, Candomblés e Batucadas; das Modinhas; dos Choros e; da Embolada, Desafio e Toada<sup>273</sup>. São realizadas mais de cem gravações, a 7 de agosto de 1940, no navio Uruguai, contando com as participações de Pixinguinha, Jararaca, Ratinho, Luiz Americano, Augusto Calheiros, Donga, Zé Espinguela, Mauro César, João da Baiana, Janir Martins, uma ala do Sodade do Cordão (bloco carnavalesco organizado por Villa-Lobos), Estação Primeira da Mangueira e David Nasser, resultando em vinte discos de face dupla. Foram gravadas as músicas *Bambu*, de Donga, *Vamos apanhá limão*, de Jararaca, *Urubu Malandro*, de Pixinguinha, *Seu Mané Luiz*, de Donga e Cícero de Almeida, *Meu amor*, de Cartola e Aloysio Dias, *Festa Encrencada*, de José Gonçalves, *Passarinho bateu asa*, de Donga, *Sapo dentro do saco*, de Jararaca, *Orimé*, *Hoje é dia* e *Apoché*, de Zé Espinguela, *Samba da Lua*, de Donga e David Nasser, *Canide-ioune*, *Nozani-ná* e *Teiru* de Villa-Lobos<sup>274</sup>.

Sublinho como, no que diz respeito às gravações realizadas por Stokowski, novamente Villa-Lobos, enquanto grande compositor brasileiro, assume o papel de mediador entre o *popular* - representado pelas musicalidades de Donga, Pixinguinha, Cartola, Jararaca, entre outros - e a Música Ocidental - representada pelo maestro inglês e sua *All American Youth Orchestra*<sup>275</sup>. Também aqui, como na música do

---

<sup>273</sup> Conforme carta de Donga a Villa-Lobos, datada de 29 de julho de 1940, consultada na correspondência de Villa-Lobos disponibilizada pelo Museu Villa-Lobos.

<sup>274</sup> A Noite, 8 ago. 1940; O Globo, 16 ago. 1940, consultados na seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos. Contudo, sobre as músicas gravadas na empreitada de Stokowski no Brasil, ver levantamento de Barboza da Silva e Oliveira Filho (1979), que apontam que as matérias de jornais da época estão repletas de imprecisões e omissões.

<sup>275</sup> Por sua vez, note-se também o papel de mediador e definidor do popular atribuído à Donga. Nesse sentido, Lacerda (2011) aponta como o episódio com Stokowski não é o primeiro em que Donga é encarregado por intelectuais e vanguardistas modernistas como articulador da música popular. Em visita ao Brasil, em 1926, também o poeta francês, Blaise Cendrars procura Donga para formar uma “*orquestra típica brasileira*” que pudesse excursionar pela Europa (EULÁLIO apud LACERDA, 2011). Lacerda aponta, baseado em suas entrevistas com Lygia Santos, filha de Donga, que o papel importante assumido pelo músico entre os modernistas relaciona-se não somente a sua intenção de se constituir como pesquisador da música popular, mas por seu status diferenciado

filme *Descobrimento do Brasil*, Villa-Lobos também assume o papel de mediador da música indígena. A demanda de Stokowski pela gravação de músicas indígenas é respondida com as apropriações dos temas *Canide-ioune*, *Nozani-ná* e *Teiru* que integram a obra do compositor. Villa-Lobos também media o preenchimento dos contratos, pagamento dos músicos e seu recebimento dos royalties pela *Columbia Recording Corporation*<sup>276</sup>.

A gravação do *Coral 148* de Bach, na qual o compositor rege o Orfeão de Professores do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, lançada pelo Museu Villa-Lobos no CD *Villa-Lobos, sua música, suas idéias* (2009), deve ter sido realizada entre 1942, quando o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico é criado e 1947, época em que o compositor deixa de dedicar-se à questão da educação musical (CHERNAVSKY, 2003). No mesmo CD é lançada gravação do *Hino à Bandeira*, na qual Villa-Lobos rege orquestra e coro desconhecidos, essa gravação também deve ter sido realizada na mesma época, ou pelo menos durante os quinze anos em que Villa-Lobos dedica-se ao canto orfeônico (1932-1947). Ainda da década de 1940, data a gravação das *Bachianas Brasileiras n°5 (Ária-Cantinelas)* com a soprano Bidu Sayão, o violoncelista Leonard Rose e conjunto de 8 violoncelos e 1 contrabaixo regido por Villa-Lobos, realizada em 1945<sup>277</sup>.

Data de 1951, a gravação de discurso realizado pelo compositor em João Pessoa, na Paraíba<sup>278</sup>. Em 1954, o compositor rege, em Berlim, a RIAS Symphony Orchestra para gravações de *Bachianas n°7* e do *Choros n°6* realizadas pela Remington Records (USA)<sup>279</sup>. Em 1955, é

de grande “feiticeiro”, o que aponta para os interesses dos modernistas pelo candomblé, pela macumba e pelas práticas constituídas como de raízes africanas.

<sup>276</sup> Conforme cartas a Villa-Lobos de Michael Myerberg de 21 e 25 de janeiro de 1941, consultadas na correspondência do compositor disponibilizada pelo Museu Villa-Lobos.

<sup>277</sup> Conforme encarte de Villa-Lobos e Sayão (1995). Segundo as discografias consultadas, essa gravação da *Bachianas n°5* também é lançada pela Columbia (França, ML 5231), Columbia Masterworks (Estados Unidos, A 1- 3 e 77 670), Columbia (01 – 062355-10), Odyssey (32 160 377).

<sup>278</sup> Lançado no disco de *O Piano de Villa-Lobos na Semana de 22* (195-).

<sup>279</sup> RIAS é abreviação de Rádio in American Sector, conforme o encarte de Villa-Lobos e RIAS (2005). No catálogo de discos da Biblioteca Nacional, consta ficha de disco de 33 rotações por minuto e doze polegadas, com a gravação do *Choros n°6* com a Orquestra RIAS lançado pela Remington, R-199-207. Contudo, segundo essa ficha, a gravação foi feita em 1953.

gravada a fala de Villa-Lobos *O folclore e o papel do pesquisador*, que é acompanhada pela gravação da canção *Boas Vindas* (composta em 1945, com versos de Manuel Bandeira), regida pelo compositor (SILVA, 2009)<sup>280</sup>.

Entre 1954 e 1958, Villa-Lobos realiza uma série de gravações com a Orchestre National de la Radiodiffusion Française, para a Pathé Marconi (VIDAL, 1999). Atualmente, essas são as gravações do compositor mais difundidas. Elas incluem as quatro suítes completas do *Descobrimento do Brasil*, *Invocação em Defesa da Pátria*, *Bachianas Brasileiras n°1*, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9, *Choros n°2*, 10, 11 e 2 *Chôros Bis*, *Momoprecoce*, *Concerto Para Piano e Orquestra n°5*, *Sinfonia n°4 'A Vitória'*, e o depoimento *Qu'est-ce qu'un Chôros?*, no qual o compositor comenta sobre o que caracterizaria seus *Choros* e o porquê da escolha do título<sup>281</sup>. Segundo Mariz, em 1958, Villa-Lobos recebe em Paris o Grande Prêmio do Disco pela gravação das suítes de *Descobrimento do Brasil* (1989, p. 87). Mariz não especifica a gravação premiada, mas imagino que se trate dessa realizada para a Pathé Marconi.

Conforme documentos que encontrei nos arquivos do Museu Villa-Lobos, o compositor visita o Canadá em fevereiro de 1958, quando rege a 1ª e a 3ª suítes de *Descobrimento do Brasil* para difusão na rádio CBC canadense e a 2ª suíte, em concerto com a Sinfônica de Toronto. Pode ter sido essa a ocasião da gravação de sua fala, em

---

<sup>280</sup> Tanto a fala do compositor quanto *Boas Vindas* são lançadas no CD *Villa-Lobos, sua música, suas idéias* (2009).

<sup>281</sup> Antes do lançamento de *Par Lui Même* (VILLA-LOBOS, 1991), segundo as discografias consultadas, as gravações realizadas com a Orchestre National de la Radiodiffusion Française também são lançadas pelos selos La Voix de Son Maître (*Bachianas Brasileiras n°1*, 2, 5 e 9 e *Choros n°11*), Angel (*Bachianas Brasileiras n°1*, 2, 4, 5, 7, 8 e 9, *Choros n°10*, *Descobrimento do Brasil*, *Invocação em Defesa da Pátria*, *Sinfonia n°4* e *Momoprecoce*), Columbia (*Bachianas Brasileiras n°3*, 4, 5, 7 e 8, *Choros n°10*, *Concerto Para Piano n°5*, *Sinfonia n°4*, *Descobrimento do Brasil* e *Invocação em Defesa da Pátria*), Odeon (*Bachianas Brasileiras n°3*, 5, 7, 9 e 10) e Pathé Marconi (*Choros n°10*, *Descobrimento do Brasil* e *Invocação em Defesa da Pátria*). Note-se que as gravações das *Bachianas Brasileiras n°2* e 5, lançadas pelo selo La Voix de Son Maître FALP 476 (França), a gravação das *Bachianas Brasileiras n°4*, lançada pelo selo Angel CBX 304 (Brasil) e dos *Choros n°10*, lançada no disco Angel 3 CBX 241-242 (Brasil), foram utilizadas no filme, de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, conforme Correio da Manhã, 11 jun. 1964, Segundo Caderno, p. 3.

francês, intitulada *Escola de Composição*, lançada no CD *Villa-Lobos, sua música, suas idéias* (2009). No mesmo CD, são disponibilizadas as falas intituladas *Saudação aos Cariocas* e *Inspiração*, que consistem em entrevistas do compositor em Nova York, e que, uma vez que a primeira viagem de Villa-Lobos aos Estados Unidos se realiza em 1944 (MARIZ, 1949), devem ser posteriores a essa data. Também em *Villa-Lobos, sua música, suas idéias* é difundida *Arte Nacional*, uma fala curta, na qual Villa-Lobos, de forma descontraída, considera que nossos dois ouvidos serviriam para escutarmos com ambos quando a emoção é grande e como porta de entrada e saída quando não é. Essa fala, cujos dados são desconhecidos pelo Museu Villa-Lobos, é de difícil contextualização na trajetória do compositor. Contudo, também deve ter sido realizada na década de 1950, pois todas as falas de Villa-Lobos com data conhecida foram gravadas nesse período. O mesmo pode ser considerado a respeito da fala *O papel da música na vida social*, disponibilizada no mesmo CD, apesar de que, por seu teor e conteúdo relacionado às atividades do compositor como educador, é também possível que ela tenha sido realizada entre 1932-1947, período em que Villa-Lobos dedica-se à educação musical.

Segundo encarte do CD *Inspiration Brasil* (1996), em 1959, seu último ano de vida, Villa-Lobos grava, em Nova York, a suíte *Floresta do Amazonas*, regendo a *Symphony of the Air and Chorus*, mais uma vez, com a soprano Bidu Sayão<sup>282</sup>. Em sua discografia, Rodolfo (1995) também menciona gravações do *Choros n°7* e de *The Emperor Jones* (1956) com a *Symphony of the Air* sob a regência do compositor; e uma gravação de *Uirapuru* (1917/1934) e outra de *O Trenzinho do Caipira (Bachianas Brasileiras n°2, 1930)* com a *New York City Symphony Orchestra*, que devem ter sido realizadas na mesma época ou, pelo menos, não antes de 1944<sup>283</sup>. Nos Estados Unidos, Villa-Lobos ainda grava com a *Columbia Orchestra* e a meso-soprano Jennie Tourel, as *Serestas n° 5, 6, 8, 9 e 10 (Modinha, Na Paz do Outono, Canção do*

---

<sup>282</sup> Segundo as discografias consultadas, a gravação de *Floresta do Amazonas* também seria lançada nos discos *United Artist 8 007*, *United Artist UAL 7 007* e *Everest, UAS 5 506*, nos Estados Unidos.

<sup>283</sup> As gravações de *Choros n°7* e de *The Emperor Jones* foram lançadas pelo selo Etcetera (KTC1216). As de *Uirapuru* e *O Trenzinho do Caipira* pelo Museu Villa-Lobos (VLCD2009), em 2009, a primeira também pelo selo Vison (VICD 00108).

*Carreiro, Abril e Desejo*, 1926) e a *Miniatura Sino da Aldeia* (1916)<sup>284</sup>. Ainda em 1959, Villa-Lobos conduz a Sociedade de Violoncelo de Nova York na gravação de sua *Fantasia Concertante*, das *Fugas nº1, 8 e 21* e dos *Prelúdios nº 8, 14 e 22* de Bach, transcritos para orquestra de violoncelos<sup>285</sup>. Finalmente, Mindinha (ALMEIDA, 1971) menciona uma gravação de *Canção das Águas Claras*, feita por Villa-Lobos em Londres, com cantora americana nascida no México não especificada, que também deve ter sido feita nos últimos anos de vida de Villa-Lobos, uma vez que a obra data de 1956.

Figura 37 – Villa-Lobos durante sessão de gravação de *Floresta do Amazonas*, em Nova York.



Fonte: Museu Villa-Lobos.

<sup>284</sup> Conforme as discografias consultadas lançadas pela *Columbia Records* SET 249 e pela *Columbia Masterworks* ML 4357 (USA).

<sup>285</sup> Segundo informações no encarte de *Villa-Lobos Conducts The Violoncelo Society* (VILLA-LOBOS, 1959). Há no Museu Villa-Lobos, na seção de correspondência do compositor, o contrato realizado com a Belock Recording Company, empresa a que pertenceria o selo Everest, de Nova York, datado de 8 de dezembro de 1958, que estabelece que Villa-Lobos regeria uma sessão de gravação para fazer discos mono e/ou estéreos e/ou fitas com sua *Fantasia Concertante* e os *Prelúdios* e *Fugas* de Bach.

Tendo em vista as informações sobre gravações realizadas por Villa-Lobos que pude levantar, é muito provável que a realização da trilha de *Descobrimento do Brasil* tenha sido a primeira - ou, certamente, uma das primeiras - experiência de Villa-Lobos com gravações de suas obras. É curioso que a primeira vez que o compositor tenha sua música, aprisionada, congelada, ou “em conserva”, que conforme Muricy (1939), seria a expressão utilizada por Villa-Lobos para a música gravada, tenha sido não para o mercado do disco, mas para o cinema.

Contudo, conforme seus biógrafos, Villa-Lobos tinha uma paixão irresistível por cinema, sua relação com o cinema já datando de sua juventude, quando após fugir de casa toca violoncelo nas salas de exibição (BEAUFILS, 1982; MARIZ, 1949). Como já mencionei, ainda na década de 1930, quando retorna de Paris, estabelecendo-se em São Paulo, o compositor organiza os *Momentos Musicais* no cinema *Paratodos*, nos quais toca violoncelo acompanhado por outros músicos eruditos como os pianistas Antonietta Rudge, Vera Janacopulos e Souza Lima<sup>286</sup>. Nos jornais da época, nesses *Momentos*, o compositor afirmava propor um programa acessível a todas as classes de público, o que já se alinha a seu projeto, abraçado pelo governo de Vargas, de popularização da música erudita, engajada no sentido de educação disciplinar das massas. Além disso, o compositor também já havia se manifestado nos jornais da época apontando a possibilidade da utilização do cinema como recurso educacional<sup>287</sup>, seu trabalho em *Descobrimento do Brasil* inserindo-se, como venho tratando, em sua plataforma educacional, principal atividade do compositor desde a década de 1930 até meados da de 1940.

Voltando ao levantamento discográfico das obras de Villa-Lobos, depreende-se dos depoimentos de Duarte (1997) e de Mayrinck (1997) acima transcritos a hipótese de que a presença de outras obras, que não as suítes *Descobrimento do Brasil*, poderia decorrer de alterações no filme posteriores a seu lançamento, as obras podendo proceder, portanto, de gravações mais recentes. Das obras que integram o filme, com a instrumentação específica que lá se ouve, com exceção de *Canção Moura* que, como disse acima, pude ouvir e descartar, encontrei, nas discografias, recortes de jornais, correspondências de Villa-Lobos,

---

<sup>286</sup> Diário de São Paulo, 4 out. 1930; Diário Nacional, 30 dez. 1930 ; O Tempo, 4 jan. 1931, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

<sup>287</sup> Correio da Manhã, 13 abr. 1935, seção de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

discos e CDs consultados referênciam apenas a duas gravações de *Nonetto*. A primeira realizada pela Orquestra do Festival de Música Brasileira e Schola Cantorum, tendo Hugh Ross como regente, realizada em 1940. A segunda realizada pelo Concerts Art Ensemble and Roger Wagner Chorale, tendo Roger Wagner como regente, em 1957<sup>288</sup>. Pude ouvir as duas e nenhuma delas coincide com a versão de *Nonetto* do filme. Encontrei também nas discografias consultadas referência a uma gravação do *Choros nº3*, realizada pelo L'Art Choral regido por Robert Siohan. Não encontrei essa gravação e nem informações sobre a data de sua realização. Contudo, na gravação que consta no filme é omitida a parte do coro que, de acordo com a partitura, cantaria *Pica-pau*, particularidade que, certamente, não marca a gravação de Siohan.

Após a década de 1960, multiplicam-se as gravações de obras de Villa-Lobos. Com isso, não pude prosseguir com o levantamento das obras utilizadas no filme. Contudo, a partir de então, as tecnologias de gravação, tanto do cinema quanto do disco, passam por incrementos técnicos que implicam em mudanças profundas de timbre e nitidez. Não se nota, ouvindo o filme, mudanças de timbre ou de qualidade de gravação entre as partes da suíte utilizadas e as das outras peças (com exceção do trecho de *Nonetto* empregado junto aos sons de madeira sendo abatida, já discutido acima). Quanto a esse aspecto, a trilha parece bastante homogênea.

Desta forma, tendo em vista o levantamento discográfico acima discutido, acredito que toda a música a constar no filme foi gravada especialmente para ele. Essa é também a opinião de Carlos Roberto de Souza, em conversa informal<sup>289</sup>. Finalmente, parece-me conclusivo sobre a presença das obras que não fazem parte das suítes no filme exibido em 1937 o texto publicado às vésperas de sua estréia por Frei Pedro Sinzig, que sobre a composição de Villa-Lobos observa:

Aproveita melodias registradas pelos discos conservados no Museu Nacional, sendo o conhecido *nozani* avivado por contrapontos cantados por outro grupo. Na missa, o canto chega

---

<sup>288</sup> As informações sobre as datas das duas gravações constam no encarte do CD *Villa-Lobos: Nonetto e Quatuor* (2008). A gravação de Ross também é lançada pela RCA Victor americana, número de catálogo Lct 1143. Segundo Ribeiro (1966), ela foi impulsionada pela repercussão das obras de Villa-Lobos na Feira Mundial de Nova-York de 1939. A gravação de Wagner também é lançada pelo selo americano *Capitol Classics*, número de catálogo P 8191.

<sup>289</sup> Realizada em São Paulo, em 14 de maio de 2012.

a preponderar, misturando-se mais uma vez com o canto - esta vez sacro (Kyrie), - contrapontos em forma de exclamações dos índios, que, excluídos da igreja, vêm a propósito nesse ambiente do filme<sup>290</sup>.

*Nozani* é, sem dúvida, *Nozani-ná*, melodia dos índios Pareci, registrada por Roquette-Pinto e apropriada por Villa-Lobos em seu *Choros nº3*. Desta forma, se o *Choros nº3* já integrava *Descobrimento* no momento de sua estréia, é muito provável que o mesmo seja verdadeiro para *Nonetto*, *Teirú*, *Iara*, *Canção do Marinheiro* e para os trechos de obras não identificadas.

#### 4.2.2 *As quatro suítes do Descobrimento do Brasil: obra escrita para o filme de Mauro?*

No que diz respeito à pouca utilização das suítes e à inclusão de trechos de outras obras, a hipótese de Duarte (1997), de que isso poderia estar relacionado a decisões de Mauro, que se apropriaria da música de Villa-Lobos, utilizando-a da forma que melhor considerasse, na hora de juntar o som à imagem, parece consistente. Todavia, também não é a hipótese em que acredito. Afinal, voltando à comparação proposta pelo maestro entre o que aconteceria em *Green Mansion* e o que poderia ter acontecido com *Descobrimento*, por que no primeiro caso o compositor ficaria “irritadíssimo” - nas palavras de Duarte - ao ver seu trabalho alterado e, no segundo, seria permissivo? Tendo em vista os inúmeros depoimentos, inclusive de sua segunda esposa (ALMEIDA, 1971), sobre a intransigência do compositor acerca de sua obra, não acredito que a amizade de Mauro com Villa-Lobos fosse suficiente para justificar a tolerância de Villa-Lobos quanto à modificação de sua música.

De qualquer forma, percebo a analogia proposta por Duarte (1997) e Morettin (2001) entre o trabalho de Villa-Lobos em *Descobrimento* e seu trabalho em *Green Mansion*, como bastante problemática, uma vez que se pretende construir conhecimento sobre a concepção da música de um filme sobre o qual se sabe pouco - *Descobrimento* -, a partir de informações sobre a concepção da música de um filme sobre o qual talvez se conheça menos ainda - *Green Mansion*. Chamo a atenção, nesse sentido, para que, se contrapostas, as narrativas de Duarte (1997) e de Máximo (2005) são divergentes acerca

---

<sup>290</sup> Jornal do Brasil, 5 dez. 1937, suplemento dominical, p.7.

de como teria sido composta a suíte *Floresta do Amazonas*. Na narrativa de Duarte o compositor riscaria o título *Green Mansion* e rebatizaria a obra, que concluímos que já estaria pronta, de *Floresta Amazônica*. Já na versão de Máximo, o compositor criaria a suíte *Floresta do Amazonas* a partir dos temas escritos para o filme<sup>291</sup>. Em um primeiro momento, a discordância parece superficial, mas no caso de *Descobrimento do Brasil*, a questão do que teria sido concebido primeiramente - se as suítes ou se a música do filme - é central para a construção de hipóteses e de conhecimento sobre a concepção e confecção da música do filme. De onde procede a informação, que circula no meio musical, de que as quatro suítes intituladas *Descobrimento do Brasil* teriam sido compostas para o filme de Mauro? Em texto que encontrei no Museu Villa-Lobos junto às partituras da terceira suíte, datado de 1937, lê-se o seguinte:

*Descobrimento do Brasil* – é uma série de suítes baseadas nas fontes mais próximas (sic) da época da descoberta do Brasil, através de documentos históricos, embora não exista quasi (sic) nada de música típica portuguesa dessa época, conforme declara Teófilo Braga, no prefácio do *Cancioneiro de Músicas populares*, editado na cidade do Porto, em 1896.

‘Naquela época, em Portugal, imperava o domínio da mentalidade artística e religiosa da Espanha e da França, que, com as influências do canto sacro e popularizado e as canções mouras, italianas da Grecia (sic) moderna, muito influenciaram todos os centros europeus’.<sup>292</sup>

Impregnando-se profundamente do espírito das cartas de Pero Vaz Caminha e do Rei D. Manoel, cartas essas que se prestam perfeitamente à criação de várias interpretações artísticas foram imaginados vários

---

<sup>291</sup> Note-se também que se constituem divergências sobre o título da suíte, Duarte chamando-a de *Floresta Amazônica* e Máximo de *Floresta do Amazonas*. Contudo, imagino que essa divergência consista apenas de um lapso de memória de Duarte, uma vez que em todos os catálogos e gravações que consultei o título sempre constava como *Floresta do Amazonas*.

<sup>292</sup> Em depoimento disponibilizado pela coleção *Presença de Villa-Lobos* vol.9, e originalmente publicado em Santiago (1949), Villa-Lobos considerara que “a raiz principal da formação típica da música brasileira vem da Espanha, sobretudo na parte rítmica” (1974: 98).

ambientes dos fatos e estados d'alma dos personagens nelas contidos.

É dividida em duas grandes partes toda a obra musical, sendo que a primeira descreve a viagem das caravelas comandadas por Pedro Alvares (sic) Cabral e a segunda todos os fatos e incidentes passados em terra brasileira, desde o desembarque ao regresso a Portugal.

Imaginando ainda, possíveis situações que se poderiam ou deveriam intercalar aos fatos narrados na carta de Pero Vaz Caminha para que, desse modo, houvesse maior oportunidade de compor ambientes musicais, como por exemplo o trecho denominado – *Alegria* – que, para os desterrados e tripulantes era como a lembrança das festas campestres da sua terra. Seguindo-se a *Impressão Moura* na hipótese de que dentre os tripulantes existissem mouros, quer como navegadores ou escravos. O *Adagio Sentimental* traduz a saudade que os fidalgos navegantes sentiam de sua gente. Mais adiante tripulantes rudes e selvagens, no porão das caravelas, sonham com festas bárbaras das suas tribus (sic). Durante a travessia do Atlantico (sic) pelas caravelas que viajavam indecisas, nos trechos musicais acima citados, surgem de quando em vez, ambientes de dúvida, revolta, alucinação, tristeza, animação e confiança dissimuladas, lástima das náus perdidas, visões de terra, preces, benção e conselhos. Todos esses estados d'alma estão entrelaçados com tempestades, tufões e calmarias, representados com têmes (sic) característicos de côres (sic) vivas. O trecho intitulado *Festa nas selvas* é o momento em que os navegantes descortinam terra e meditam.

O ambiente da 2ª parte, é baseado em temas ameríndios pré-colombianos colhidos por Jean de Lery e outros historiadores estrangeiros e nacionais, alguns imaginados à maneira melódica dos temas citados com esse material e as observações colhidas *in loco*, pessoalmente, pelo autor ou por intermédio de fonogramas de temas autoctonos brasileiros, foram criados vários gêneros de canções e dansas (sic) primitivas.

Para o momento em que é transportado o grande Jequitibá com que se fez a Cruz para a 1ª Missa no Brasil, foi escrito um trecho religioso sendo denominado *Procissão da Cruz*. Contrastando dois temas de gêneros opostos como sejam: um autenticamente indígena (sic)

em que lastima monotonamente a queda (sic) das grandes árvores das florestas, onde não mais poderiam cantar os pássaros sagrados e outro sobre um tema ambrosiano *Criador Alma Siderum*, atribuído a Sto. Ambrosio, Bispo de Milão e Criador de Hinos Populares Cristãos.

Para celebração da Missa, foi composto um grande coro duplo a seco, sendo que o 1º, masculino, é baseado no tema do Kyrie classico (sic) do missal gregoriano e o 2º, feminino, numa combinação de vários temas ameríndios escritos sobre o texto de um linguajar tupí-guaraní (sic).

E assim, foi procurando sentir ao vivo o que deveria ser o ambiente deste inolvidavel (sic) quadro que foi a *Primeira Missa no Brasil*.

*Descobrimento do Brasil* é dividido nas seguintes Suítes:

1ª Suíte

- a) - Introdução
- b) - Alegria

2ª Suíte

- a) - Impressão Moura
- b) - Adagio Sentimental
- c) - A Cascavel

3ª Suíte

- a) - Impressão Ibérica
- b) - Festa nas Selvas
- c) - Ualalocê (visão dos navegantes)

4ª Suíte

- a) - Procissão da Cruz
- b) - Primeira Missa no Brasil
- c) - Final (VILLA-LOBOS, 1937c).

Uma versão desse texto foi publicada no Jornal do Commercio, como depoimento de Villa-Lobos, na véspera de estréia do filme:

A música do filme *Descobrimento do Brasil* foi buscada nas fontes mais próximas da época da Descoberta do Brasil, através de documentos históricos, apesar de não existir quase nada de música típica portuguesa, desta época, conforme declara Theophilo Braga, no Prefácio do *Cancioneiro de Músicas Populares* editado no Porto em 1896.

Naquela época, em Portugal, imperava o domínio da mentalidade artística e religiosa da Espanha e da

França que, com as influências do canto sacro popularizado e as canções mouras, italianas e da Grécia moderna, muito influenciaram todos os centros europeus.

Procurei impregnar-me profundamente do espírito das Cartas de Pero Vaz Caminha ao Rei D. Manoel, cartas essas que se prestam perfeitamente à criação de várias interpretações artísticas, e, assim, imaginei vários ambientes e estados de alma dos fatos e personagens nelas contidos.

Dividi em duas grandes partes toda a obra musical, sendo que a 1ª descreve a viagem das caravelas, comandada por Pedro Álvares Cabral, e a 2ª todos os fatos e incidentes passados em terra brasileira, desde o desembarque ao regresso a Portugal.

Imaginei, ainda, possíveis situações que se poderiam ou deveriam intercalar aos fatos narrados na carta de Pero Vaz Caminha, para que, desse modo, houvesse maior oportunidade de compor ambientes musicais, como por exemplo, o trecho que denominei – *A Alegria* que para os desterrados e tripulantes era como a lembrança das festas campestres da sua terra, etc... seguindo-se a *Canção Moura*, na hipótese de que, dentre os tripulantes, existissem mouros, quer como navegadores ou escravos. No *Adagio Lyrico*, figurei a saudade dos fidalgos de bordo da sua gente. Mais adiante, tripulantes rudos e selvagens, no porão das caravelas, sonham com as *Festas Bárbaras* das suas tribos. A travessia do Atlântico, pelas caravelas que viajam indecisas. Nos trechos musicais acima citados, surgem, de quando em vez ambientes de “duvida”, “revolta”, “alucinação”, “tristeza”, “animação e confiança dissimuladas”, “lastima das naus perdidas” e “visões de terra”, “preces”, “bênçãos”, “conselhos”. Todos esses estados de alma estão entrelaçados com tempestades, tufões e calmarias, e representados com temas característicos, de cores vivas. O trecho em que denominei *Floresta Virgem* é o momento em que os navegadores descortinam a terra, e meditam: sobre o que haveria nas florestas virgens daquela terra (VILLA-LOBOS, 1937g, p.11)<sup>293</sup>.

Os dois textos são muito semelhantes. Contudo, suas poucas diferenças são extremamente significativas. Já de início, enquanto o

---

<sup>293</sup> Para maior fluência de sua leitura adaptei o texto para o português atual.

primeiro texto diz respeito à série de quatro suítes, o texto do Jornal do Commercio se desenvolve em torno da *música do filme*, não sendo nem mesmo mencionada a existência de suítes. Note-se também que o texto do Jornal do Commercio consiste em depoimento de Villa-Lobos, escrito na 1ª pessoa, enquanto o texto encontrado junto à 3ª suíte está escrito na 3ª pessoa, ou seja, não se sabe por quem, e, apesar de datado de 1937, está datilografado em português mais atual, o que também põe em dúvida quando esse texto teria sido escrito. Parece-me que a versão do texto publicada no Jornal do Commercio é anterior àquela arquivada junto à 3ª Suíte. Minha hipótese é de que as edições sofridas por esse texto acompanham as edições da música e o aproveitamento e transformação de trechos da trilha do filme nas quatro suítes intituladas *Descobrimento do Brasil*. Ou seja, acredito que durante a realização do filme as suítes ainda não teriam assumido a forma que conhecemos atualmente, consistindo ainda em um projeto do compositor. Desta forma, assim como o filme, as suítes também assumem um caráter dinâmico de obra aberta.

Voltando à comparação entre os dois textos transcritos acima, chamo a atenção para as diferenças quanto aos títulos das peças. Aquela que no texto encontrado junto à 3ª Suíte é chamada *Impressão Moura*, e assim está na 2ª Suíte, no texto do Jornal do Commercio é chamada *Canção Moura*. O mesmo segue para *Adágio Sentimental*, no primeiro e *Adágio Lyrico*, no segundo e *Festa nas Selvas*, no primeiro, e *Floresta Virgem*, no segundo. Assim, parece-me que esses trechos musicais são inicialmente concebidos independentemente, acabando por receber outros títulos aos serem integrados às suítes. Nesse sentido, atente-se para que, como já disse acima, segundo texto de Ribeiro (1966), em 1938, quando o Brasil preparava-se para a Feira de Nova York de 1939, foi realizada uma gravação de *Canção Moura*. Assim, ainda em 1939, a peça que viria a integrar a 2ª Suíte sob o título de *Impressão Moura*, era chamada *Canção Moura* o que pode ser interpretado como indício de que, até então, as suítes ainda não estavam organizadas conforme as conhecemos hoje.

Note-se ainda que, *Festas Bárbaras*, que no Jornal do Commercio aparece como título de uma peça, no texto da 3ª Suíte é dissolvido enquanto apenas um dos ambientes criados musicalmente pelo compositor. Assim, enquanto no Jornal do Commercio, lê-se que “mais adiante, tripulantes rudos e selvagens, no porão das caravelas, sonham com as *Festas Bárbaras* das suas tribos”, no texto da 3ª Suíte está que “mais adiante tripulantes rudes e selvagens, no porão das caravelas, sonham com festas bárbaras das suas tribus (sic)”. Conclui-se,

com a leitura desse texto, que o trecho referente às festas bárbaras se inscreveria, na sequência das suítes, após o *Adagio Sentimental*, da 2ª Suíte, e antes de *Festa nas Selvas*, da 3ª Suíte, podendo, portanto, consistir em passagens de *A Cascavel* (último movimento da 2ª Suíte) ou *Impressão Ibérica* (1º movimento da 3ª Suíte). No filme, *A Cascavel* é ouvida na sequência em que a frota de Cabral avista terra (19min53seg a 20min56seg e 21min4seg a 21min55seg). Contudo, é muito pouco provável que a peça que no *Jornal do Commercio* é chamada de *Festas Bárbaras* seja *A Cascavel*, pois essa seria escrita por Villa-Lobos já em 1917, para canto e piano<sup>294</sup> e, portanto, tendo assumido seu título muito antes da realização do filme.

Pode ser que o trecho descrito como *Festas Bárbaras* se tratasse de partes do que viria a se tornar o movimento *Impressão Ibérica* das suítes. Contudo, também considero pouco provável, uma vez que esse movimento parece-me por demasiado pomposo para retratar “tripulantes rudos e selvagens”, não apresentando caráter primitivista, mas antes, um espírito bastante clássico, com diversos temas apresentados por metais, citações/ variações da abertura de *Introdução* e uma passagem em fugato, já apontando para tendências que viriam a ser desenvolvidas por Villa-Lobos na série das *Bachianas Brasileiras*. O que me parece mais provável é que a peça, ou trecho musical, que o compositor chama de *Festas Bárbaras* não tenha sido utilizada nem nas suítes e nem no filme, e tenha se extraviado. Contudo, pode ser que se trate de um dos dois trechos de música para orquestra não identificados que constam no filme - o primeiro, que acompanha cenas dos religiosos, de Cabral, de Escolar e de Don Duarte circulando pelo navio durante a noite (18min8seg a 19min53seg), ou o segundo, que acompanha o contato de Nicolau Coelho com os índios (23min55seg a 25min40seg) -, apropriados e ressignificados por Mauro no momento da montagem de imagem e som.

Todavia, a diferença entre os dois textos mais significativa consiste em que falta no *Jornal do Commercio* a parte final do texto encontrado com as partituras, na qual consta a informação de que Villa-Lobos basearia a segunda parte de seu trabalho - que parece dizer respeito ao 3º movimento da 3ª suíte, *Ualalôcê*, e aos movimentos da 4ª Suíte, *Procissão da Cruz* e *Primeira Missa no Brasil* - em temas

---

<sup>294</sup> A versão para canto e piano de *A Cascavel* seria escrita sobre texto de Costa Rego Júnior e estrearia em 12 de novembro de 1919, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, interpretada por Frederico Nascimento Filho (canto) e Lucília Villa-Lobos (piano) (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972).

ameríndios, recolhidos por Jean de Léry, outros historiadores e o próprio compositor ou registrados em fonogramas.

Na época da realização do filme, já era vasto o material histórico e etnográfico sobre a música de grupos indígenas no Brasil. Segundo Helza Camêu (1977), que revisa toda a documentação sobre música indígena desde a época da Descoberta do Brasil até a década de 1970, o sapateiro e estudante de teologia, ligado à doutrina de Calvino, Jean de Léry (1536-1613), foi o primeiro a transcrever cantos indígenas no Brasil, seu trabalho consistindo no único documento do século XVI<sup>295</sup>. Suas transcrições de cantos tupinambá são divulgadas na 3ª edição do livro *Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil. Autrement dite Amérique*, publicada em 1585. Ainda segundo Camêu, depois de Léry (e antes do filme) também fazem transcrições de música indígena no Brasil Spix e Martius, que tiveram contato com os Mura, Jurumana, Marami, Tikuna, Juri, Miranha e grupos do Rio Negro entre 1818 e 1823; Barbosa Rodrigues, que grava cantos indígenas entre 1885 e 1886; Koch Grünberg que, em 1909, acompanha grupos da faixa Roraima-Orenoco, de procedência Uapitxâna, Makuxi e Taulipang, e desenvolve pesquisas sobre música com a colaboração do musicólogo Erich Hornbostel, encarregado da “notação” e “interpretação técnica” (CAMÊU, 1977, p. 48); Roquette-Pinto que, em 1912, realiza gravações com os Pareci e os Nambikwara, publicando transcrições no livro *Rondônia* e; Henrich Henrikhovitch Manizer que, entre 1914 e 1915, acompanha a música Kadiweu, Botocudo, Guarani, Kaingang e Krenak. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, em sua tese, *Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros*, publicada em 1938, também menciona a realização de transcrições por Karl Von Den Steinen e Nicolau Bardariotti, no século XIX, e Cobalchini e F. Speiser, no século XX. Assim, seria interessante um trabalho minucioso de análise e comparação entre o material recolhido por esses viajantes e os temas desenvolvidos por Villa-Lobos nos últimos movimentos de suas suítes que, contudo, extrapolaria o escopo deste trabalho. Todavia, encontrei algumas pistas interessantes sobre como Villa-Lobos se apropria do material etnográfico que menciona. Essas pistas também apontam para possíveis alterações e desdobramentos das suítes ao longo do tempo.

---

<sup>295</sup> Cooley aponta as transcrições de Léry como “a primeira descrição etnomusicológica baseada em trabalho de campo realizada no mundo” (apud MENEZES BASTOS, 2007, p.306).

No 3º movimento da 3ª Suíte a referência à fonte indígena apropriada por Villa-Lobos é explícita, uma vez que *Ualalôcê* também é o título do tema recolhido por Roquette-Pinto entre os Parecí, e cujos fonogramas foram registrados no acervo do Museu Nacional sob os números 14.594 e 14.595. Antes do filme e das suítes, o tema de *Ualalôcê* é desenvolvido por Villa-Lobos, em 1930, enquanto 3º movimento das *Canções Indígenas*, recebendo versão para canto e piano e também para canto e orquestra, cujas partituras estão atualmente extraviadas, mas que foi estreado em 14 de março de 1930, na *Salle Chopin* (Paris), com a Orquestra de Câmara de Paris, sob a regência de Villa-Lobos (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972). Essa versão para canto e orquestra é provavelmente aquela do filme, no qual se ouve orquestra e coro masculino. No texto que encontrei junto a 3ª Suíte, não há nenhum comentário sobre o tema de *Ualalôcê*, a não ser a informação de que, na segunda parte das suítes, o compositor serve-se de temas indígenas registrados em fonogramas. Fica-se sem saber a roupagem que o tema assumia na época de redação do texto, ou seja, se estaria na versão para canto e orquestra ou se já teria assumido a versão que atualmente integra a 3ª Suíte, conforme as partituras encontradas no Museu Villa-Lobos e as gravações do compositor, de 1956, e de Roberto Duarte, de 1993, sem coro e com uma instrumentação mais diversificada.

Sobre *Procissão da Cruz*, segundo o texto que acompanha a 3ª suíte (VILLA-LOBOS, 1937c), o compositor procederia “contrastando” um tema “autenticamente indígena em que lastima monotonamente a queda das grandes árvores das florestas, onde não poderiam cantar os pássaros sagrados” e o tema ambrosiano *Creator Alma Siderum*. Lembre-se da existência de duas obras completamente distintas intituladas *Procissão da Cruz: Procissão da Cruz do Filme Descobrimiento do Brasil* e a *Procissão da Cruz* que atualmente integra a 4ª suíte, também conforme as partituras disponíveis no Museu Villa-Lobos e as gravações de Villa-Lobos (1956) e de Duarte (1993). Essas duas obras têm em comum apenas o texto *Creator Alma Siderum* que, todavia, assume melodias diferentes em cada uma delas.

Acompanhando a partitura de *Procissão da Cruz* que atualmente integra a 4ª suíte, ouve-se uma longa seção instrumental, sendo que são inseridos coros apenas nas seções finais da obra. Primeiramente é apresentado um tema musical sobre as palavras em latim *Crucifixum e Crux!* Em seguida, o compositor desenvolve um contraponto com dois temas com o seguinte texto em nheengatu: *Parana iacai! Ah! Cha manu inti maá! Ah! Ê! Tamaquaré! U!* Segue-se a elaboração de um fugato, sob tema já apresentado na primeira seção instrumental, mas agora com

o texto de *Creator alme siderum*<sup>296</sup>. Ainda é desenvolvido um tema com texto da *Oração do Pai Nosso* em latim<sup>297</sup>; e apresentado um terceiro tema em língua indígena, com o seguinte texto em nheengatu: *Cariuá uira birá cariuá yerupari! Uatá, uatá arama uatá uassu rupi paraná uassu! Tapyia a puchicatu! Tapyia a puchicatu tapyia! Ta! Puchicatu tapyiata! Ê! Maracati umunhan!* Finalmente, o movimento se encerra com um tema sob o texto *Ave verum corpus Christi*.

No que diz respeito ao contraponto entre os dois primeiros temas indígenas, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1965), aponta que o primeiro desses temas teria sido composto por Villa-Lobos, contudo, “à maneira dos cantos primitivos”:

Figura 38 – Tema de Villa-Lobos de *Procissão da Cruz* (4ª Suíte).

Pa ra na ia ca i! Ah! Cha ma nu in ti ma - á!

Fonte: Villa-Lobos (1937d), em cópia da autora.

Enquanto o segundo seria um tema recolhido por Roquette-Pinto:

Figura 39 - Tema de Villa-Lobos de *Procissão da Cruz* (4ª Suíte) (2).

Ah! Ê! Ta ma qua ré! ú!

Fonte: Villa-Lobos (1937d), em cópia da autora.

São trazidos por Roquette-Pinto de sua participação na Expedição Rondon a Serra do Norte, dezessete fonogramas com trechos de música Pareci e Nambiquara, que são incorporados ao acervo do Museu Nacional, recebendo números de identificação no livro de tomo da instituição. Roquette-Pinto publica em *Rondônia* (1919) quatorze transcrições, realizadas por Astolpho Tavares, referentes a esses

<sup>296</sup> *Creator alme siderum, aeterna lux redentium. Jesu redemptor omnium intende votis supplicum. Amen!* (VILLA-LOBOS, 1937d).

<sup>297</sup> *Pater noster qui es in coelis; Sanctifica tur nomen tuum; Adveniat regnum tuum; Fiat volutas tua sicut in coelo et in terra. Panem nostrum quotidianum, danobis hodie: et dimitte nobis debita nostra, sicut et nos diittimus debitoribus nostris; et ne nos inducas intentationem: sed liberanos a malo. Amen* (VILLA-LOBOS, 1937d).

fonogramas, registrados sob os números 14.594, 14.595, 14.596, 14.597, 14.598, 14.599, 14.600, 14.602, 14.605, 14.607, 14.608, 14.609, 14.610 e *Teirú* (sem número de tombo). Foram digitalizados pelo Museu Nacional e disponibilizados em CD, também intitulado *Rondônia* (2008), sete dos fonogramas transcritos por Tavares, aqueles registrados sob os números 14.594, 14.595, 14.598, 14.599, 14.600, 14.605 e 14.607. Também são disponibilizados pelo CD dois fonogramas, de número 14.601 e 14.604, que não foram transcritos por Tavares e que, desta forma, a princípio, completam dezesseis da série de dezessete fonogramas trazidos por Roquette-Pinto, sendo que um dos fonogramas, provavelmente registrado sob o número 14.603, encontra-se, atualmente, perdido.

Assim, tendo consultado o material disponível, encontrei equivalências entre o segundo tema indígena utilizado por Villa-Lobos, que segundo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo foi tomado de Roquette-Pinto e que, diga-se de passagem, também é aproveitado em diversas passagens instrumentais de *Iara* (dos *Três Poemas Indígenas*), e o fonograma de número 14.605. A audição dos fonogramas revela que as transcrições de Tavares são bastante problemáticas, pois frequentemente não são respeitados os intervalos melódicos, as durações das notas, as tonalidades e outras particularidades dos cantos indígenas. Contudo, percebi a transcrição equivalente ao fonograma 14.605 como razoavelmente próxima à gravação que escutei:

Figura 40 – Transcrição de Tavares de tema pareci.



Fonte: *Rondônia* (1919), em cópia da autora.

Note-se, contudo, que além de transpor o tema uma terça acima e utilizar figuras rítmicas com metade do valor daquelas utilizadas por Tavares - a semínima é substituída pela colcheia, mantendo-se as relações proporcionais entre as figuras rítmicas -, Villa-Lobos altera o segundo e o terceiro intervalo - o intervalo de meio tom descendente sol/fa# é substituído pelo de uma terça menor descendente sib/sol e o intervalo de meio tom ascendente fa#/sol é substituído por uma segunda maior ascendente sol/lá - e prolonga a duração da última nota. Contudo, a alteração mais significativa diz respeito ao texto. O texto pareci é substituído por um texto em nheengatu, língua em que também está o

primeiro tema indígena apresentado por Villa-Lobos que, segundo Azevedo (1965), seria de sua própria autoria. Consultando o livro *Poranduba Amazonense*, de Barbosa Rodrigues, encontrei o vocabulário que constitui os dois temas no conto *Aruira Pauçaua Tamaquaré Irumo*, do Rio Negro. É com isso, muito provável que Villa-Lobos tenha extraído o léxico empregado na elaboração desse tema de *Poranduba Amazonense*. Acompanhe-se, assim, o conto conforme transcritos por Barbosa Rodrigues:

***Aruira Pauçaua Tamaquaré Irumo***

O mundo fim O Tamaquaré e.

- *Ah! Tamaquaré aruira u caima putare.*

- Ah! Tamaquaré o mundo perde-se quer.

- *Mahy taá u caima?*

- Como que perde-se?

- *U pecêca tatá iacai paá*

- Pega fogo queima-se dizem.

- *Cha Poe táa paraná me.*

- Eu pulo que rio no.

- *Paraná taá cury u purê.*

- Rio que ferverá.

- *Cha u iqui iui i cuara opé.*

- Eu entro terra sem buraco no.

- *Iui, páa, curi u pececa tatá.*

- A Terra, dizem, pegará fogo.

- *Cha iupiri muira recé.*

- Eu subo árvore na.

- *Muira u cai.*

- A árvore queima.

- *Ah! Cuêre cupi máa queté táa cha yauau ?*

- Ah ! agora sim para onde eu fujo?

- *Inti máa queté.*

- Não onde para.

- *Ah!*

- *Ah!*

- *Chamanu!*

- Eu morro!

(BARBOSA RODRIQUES, 1890, p. 49).

Todavia, em relação à transcrição de Barbosa Rodrigues, observa-se que Villa-Lobos muda a ordem e a combinação das palavras, parecendo orientar a elaboração do texto de sua música antes pela sonoridade dos vocábulos e sua combinação com a melodia do que pela

elaboração sintática de frases com sentido lexical. Esse tipo de colagem sonora de material indígena, operada por Villa-Lobos em suas apropriações composicionais, também é apontada por Moreira e Piedade (2010) e por Nóbrega, que inclusive exemplificando com o trabalho do compositor na 4ª suíte do *Descobrimento do Brasil*, observa como o aproveitamento mais freqüente de Villa-Lobos de temas indígenas consiste na “adaptação, a motivos melódicos de inspiração aborígine, de sílabas sem sentido léxico ou de palavras sem ligação sintática, lançadas apenas com efeito onomatopéico, o que em última análise busca resultado puramente timbrístico” (1975, p. 19).

Contudo, o compositor não deixa de remeter-se ao universo de sentido e de significados do conto, que descreve a atitude do Tamaquaré (espécie de árvore), que enfim rende-se à morte, frente ao fim do mundo. Na elaboração do terceiro tema indígena de *Procissão da Cruz*, Villa-Lobos apropria-se claramente da canção *Pitamba uirá birá*, cuja letra também é transcrita por Barbosa Rodrigues em *Poranduba Amasonense*. Não encontrei, contudo, a melodia, ou seja, o tema musical propriamente dito utilizado por Villa-Lobos, no material etnográfico pesquisado, que consistiu, além de *Poranduba Amasonense* e das consultas a Camêu (1977) e Corrêa de Azevedo (1938, 1965), em *Rondônia* (ROQUETTE-PINTO, 1919) e *Viagem à Terra do Brasil* (LÉRY, 2007). Ressalto, mais uma vez, o interesse de uma pesquisa mais extensa acerca da apropriação de transcrições e fonogramas de música indígena pelo compositor na elaboração das suítes, contudo, é possível que, assim como o segundo, o terceiro tema indígena de *Procissão da Cruz* tenha sido de sua própria autoria. Segue o tema, a partir do qual o compositor desenvolve um fugato com o coro:

Figura 41 - Tema de Villa-Lobos de *Procissão da Cruz* (4ª Suíte) (3).

Ca ri u á u i rá bi rá ca ri u á ye ru pa ri!

Pi tam ba ui rá!

Villa-Lobos (1937d), em cópia da autora.

E a letra da canção, conforme transcrita por Barbosa Rodrigues:

*Pitamba uirá birá*  
(sem tradução)

*Cariurá yerupári,*  
 O branco é o diabo,  
*Pitamba uirá birá!*  
 (estribilho)  
*Umuhan maracati,*  
 Faz navio,  
*Pitamba uirá birá!*  
*Uatá uatá arama,*  
 Passear passear para,  
*Pitamba uirá birá!*  
*Paraná uassu rupi,*  
 Mar no,  
*Pitamba uirá birá!*  
*Tapyia a puchicatu*  
 O tapuio é mau bem  
*Pitamba uirá birá!*  
*U munhan igara miri,*  
 Faz canoinha,  
*Pitamba uirá birá!*  
*Uatá uatá arama,*  
 Passear passear para,  
*Pitamba uirá birá!*  
*Igarapé miri rupi,*  
 Riacho no,  
*Pitamba uirá birá!*  
 (BARBOSA RODRIQUES, 1890, p. 301).

Também no desenvolvimento desse tema, Villa-Lobos joga com as palavras da canção, articulando-as muitas vezes de forma a compor frases sem sentido lexical, mas orientadas pela combinação entre os sons das sílabas e o desdobrar da melodia. Contudo, mais uma vez, remetendo-se ao universo de sentidos da canção *Pitamba uirá birá*, na qual o homem branco, que faz navio, é considerado o diabo e o tapuio, que faz canoinha, é muito mal.

Voltando ao texto que acompanha a 3ª suíte (VILLA-LOBOS, 1937c), lemos que o compositor procede, em *Procissão da Cruz*, contrastando dois temas: um indígena e o tema ambrosiano *Creator Alma Siderum*, que como já disse, é a única característica em comum entre as duas obras intituladas *Procissão da Cruz* - a do filme e a que atualmente integra as suítes. Note-se, contudo, que na *Procissão da Cruz* que integra as suítes, conforme acima analisada, não há apenas um, mas três temas indígenas, e, também não apenas o *Creator Alma Siderum*, mas quatro temas com texto em latim. Tendo isso em vista, o

procedimento de *contrastar dois temas*, que no texto descreve o trabalho de Villa-Lobos, parece ajustar-se mais ao contraponto desenvolvido pelo compositor entre *Creator Alma Siderum* e um tema elaborado a partir da fusão de dois cantos tupinambás transcritos por Léry (LÉRY, 2007; CAMÊU, 1977), na *Procissão da Cruz* que se ouve no filme<sup>298</sup>. Segue o contraponto entre o tema em latim e o indígena, conforme manuscrito da obra encontrado no Museu Villa-Lobos:

Figura 42 – Trecho de *A Procissão da Cruz do Filme Descobrimento do Brasil*.

Cre a tor al me si  
Ca ni de iou ne! Ca ni de iou ne!

de num, ae ter na lux re dem ti um. Je su re dem ptor om ni um in ten de  
Ca ni de iou ne! Heu ra! uô êch x

vo tis sup pli cum, sup pli cum. Je su re dem  
Ca ni de iou ne! He! Heu ra! Heu ra!

ptor om ni um in ten de vo tis sup pli cum.  
Heu ra! Heu ra! Heu ra! Heu ra! Heu ra! Heu ra! uô êch x

Fonte: Villa-Lobos (1937e), em cópia da autora.

<sup>298</sup> Como faz notar Moreira (2010), o tema elaborado por Villa-Lobos a partir da fusão de duas das transcrições de Jean de Léry já é desenvolvido pelo compositor no primeiro movimento dos *Três Poemas Ameríndios* (1926), intitulado *Canidé-Ioune- Sabbath*.

O canto tupinambá intitulado *Canide-Ioune* é a primeira das transcrições de Léry apropriadas por Villa-Lobos. Como observa Camêu (1977), as transcrições de Léry são algumas vezes alteradas nas diversas traduções e edições de *Histoire d'un Voyage Faict en la Terre du Brésil*. Assim, a autora observa como *Canide-Ioune*, é transcrita em sua primeira publicação, na 3ª edição francesa da obra, em clave de dó na 2ª linha sendo, posteriormente, na 5ª edição, transcrita em clave de dó na quarta linha, o que altera suas relações intervalares e, portanto, sua melodia. Segue o tema, conforme transcrito por Camêu (1977, p. 87) e conforme consta na tradução para o português da obra que consultei (LÉRY, 2007, p. 150):

Figura 43 – Tema *Canide-Ioune*.



Fonte: Léry (2007); Camêu (1997), copiado pela autora.

Com relação a essa transcrição, Villa-Lobos realiza uma apropriação particular, notadamente, alterando o primeiro intervalo - de semitom, dó/si, para tom, dó/sib -, alterando a duração de algumas notas e repetindo diversas vezes a primeira parte do tema antes da apresentação da segunda. Acerca de algumas dessas alterações, contudo, tenha-se em vista que é possível que o compositor tenha consultado uma edição da obra com outra versão da transcrição de Léry. O tema fundido à *Canide-Ioune* consiste na 4ª transcrição realizada por Léry. Apresento-a abaixo, conforme a edição de *Histoire d'un Voyage Faict en la Terre du Brésil* (2007, p. 214) que consultei, que segundo Camêu (1977), equivale às transcrições do tema apresentadas pelas traduções da obra para o latim, nas quais são acrescentadas as duas notas iniciais (lá e sol), que não constam nas primeiras edições francesas. É interessante notar, com isso, que tanto o acréscimo dessas notas, quanto a própria inclusão das transcrições não já na primeira publicação da obra de Léry, mas apenas em sua 3ª edição francesa, e a alteração de alturas e notas do tema de *Canide-Ioune*, sofridas na 5ª edição de *Histoire d'un Voyage Faict en la Terre du Brésil* (CAMÊU, 1977), apontam para o fato de que, assim como o filme e as suítes do *Descobrimento do Brasil*, também as transcrições de Léry assumem o caráter dinâmico de obra aberta, que se desdobra no tempo. Para além dessa questão, Villa-Lobos apropria-se dos temas de forma específica. No caso da 4ª transcrição



queda é lastimada em *Procissão da Cruz*<sup>299</sup>. Já a segunda transcrição apropriada por Villa-Lobos, diz respeito a um canto tupinambá executado durante uma cerimônia assistida por Léry, da qual participavam 600 indígenas, conduzidos por 12 *caraitbas*, sacerdotes indígenas tratados pelo autor como falsos profetas que circulavam de aldeia em aldeia. Assim, apesar da temática não se relacionar diretamente à descrição do canto indígena do texto da 3ª suíte, alude ao domínio do sagrado ao qual também se relaciona o canto apropriado por Villa-Lobos.

No que diz respeito a *Primeira Missa no Brasil*, o texto informa sobre a composição de “um grande coro duplo a seco, sendo que o 1º, masculino, é baseado no tema do Kyrie clássico do missal gregoriano e o 2º, feminino, numa combinação de vários temas ameríndios escritos sobre o texto de um linguajar tupi-guarani”. Em *Primeira Missa no Brasil* que atualmente integra a suíte (VILLA-LOBOS, 1937d), nunca se ouve *coro a seco*, ou seja, sem acompanhamento instrumental. Pelo contrário, a obra se caracteriza por um rico e copioso trabalho instrumental incluindo diversas seções apenas com intervenções esporádicas do coro<sup>300</sup>. Outra questão que se destaca da comparação entre a *Primeira Missa* descrita no texto que acompanha a 3ª suíte e a obra que atualmente integra as suítes é a figuração nessa de uma longa seção em fugato sobre o tema *Tanto ergo sacramentum. Veneremur cernui et antiquum documentum. Novo cedat ritui. Amem*, que não é mencionada no texto. De fato, o contraponto desenvolvido pelo compositor entre o tema do *Kyrie* e os temas em língua tupi-guarani consiste no ponto culminante da obra, contudo, ele é introduzido apenas em sua seção final, sendo, além disso, acompanhado por rica instrumentação. Assim, a descrição do texto da 3ª suíte certamente não diz respeito a essa obra. Por outro lado, ela condiz perfeitamente com a versão da *Primeira Missa no Brasil* que se ouve no filme: coro à capela, ou *a seco*, e o contraponto entre o tema do *Kyrie* e o tema em língua

---

<sup>299</sup> Em nota de rodapé, na edição de *Viagem à Terra do Brasil* que consultei, Plínio Ayrosa propõe uma possível tradução para o canto *Canidé-Ioune*: “*canindé amarelo, canindé amarelo, tal qual o mel*” (2007, p.150).

<sup>300</sup> A instrumentação da obra compreende 2 flautins, 2 flautas, 2 oboés, corne inglês, 2 clarinetes, clarinete baixo, 2 fagotes, contra-fagote, 4 trompas, 4 trompetes, 4 trombones, tuba, tímpano, tam-tam, reco-reco, ganzá, chocalho (metal e madeira), pratos, coco, tambores, pio, troceno, folha de flandres, xilofone, celesta, 2 harpas, piano, cordas e coro misto (VILLA-LOBOS, 1937d).

tupi-guarani. Sobre o assunto, tenha-se ainda em vista o que escreve Mariz (1949):

As quatro suítes *Descobrimento do Brasil* foram escritas em 1937 com o material sonoro para o filme do mesmo nome. Inspiradas na carta de Pero Vaz de Caminha ao rei D. Manuel de Portugal, reproduzem com fidelidade os diversos episódios da viagem de Cabral. Após uma introdução, o autor, no quadro *Alegria*, pinta a satisfação dos marujos de se encontrarem em pleno mar. A segunda suíte inicia-se com a *Impressão Moura*, na qual um marinheiro marroquino, ao passar a esquadra pela costa da África, extravasa a saudade da sua terra natal. Segue-se o *Adágio Sentimental*, que transmite eficazmente um sentimento de solidão.

Após uma série de episódios que descrevem as incertezas e os temperamentos dos navegantes, Villa-Lobos pinta sucessivamente a cena da descoberta, a procissão da cruz e a primeira missa no Brasil. Para esse quadro final, foi composta uma grande peça coral, a *cappella*, cantando, simultaneamente, o coro masculino um *kyrie* gregoriano e o coro feminino uma melodia à maneira ameríndia, com texto em tupi-guarani (MARIZ, 1949, p. 97 - 98).

Ressalte-se que, no texto, se lê que as quatro suítes foram escritas *com* o material sonoro para o filme e não *como* material sonoro para o filme. Pode-se entender, com isso, que Villa-Lobos trabalhou paralelamente nas suítes e no material do filme, que possivelmente compreendia a composição e gravação de outras obras, além da confecção dos efeitos sonoros. Contudo, a parte mais interessante do texto de Mariz é a afirmação, consonante com àquela do texto encontrado junto à 3ª suíte, de que para a *Primeira Missa no Brasil* fora composta uma peça coral à capela a partir do contraponto entre coros masculino/gregoriano e feminino/indígena. De acordo com Mariz (1989), seu texto foi terminado em 1947. Desta forma, possivelmente, nessa data, a 4ª suíte ainda não tinha assumido a forma que conhecemos hoje. Acredito que o contraponto entre coros masculino/gregoriano e feminino/indígena tenha sido o ponto de partida da obra que inicialmente fora concebida para coro à capela e que, posteriormente, foi

expandida pelo compositor e acrescida das outras partes instrumentais e dos outros temas que constituem a 4ª suíte que hoje conhecemos. A obra mostra, assim, seu caráter dinâmico. Além dessas duas versões de *Primeira Missa no Brasil*, encontrei também no Museu Villa-Lobos uma versão para coro misto, coro infantil, clarinete (usado sem boquilha), clarinete baixo, fagote, contrafagote, bateria, chocalho, reco-reco e tambor surdo, também listada em *Villa-Lobos, sua obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972)<sup>301</sup>.

A dinamicidade que constitui *Primeira Missa* é também característica dos outros movimentos das suítes, como já mencionei acima, as peças *Cascavel* e *Ualalôcê*, não foram escritas especificamente para as suítes, mas arranjadas para orquestra e incorporadas a ela, figurando anteriormente, respectivamente, como peça independente, de 1917, e movimento do ciclo *Canções Indígenas* (1930). O mesmo acontece com *Alegria*, que anteriormente integrava a *Suíte Floral*, recebendo o título *Alegria na Horta* (1918). Como retomarei no próximo capítulo, percebo que a constante retomada e ressignificação de temas e motivos pelo compositor é uma característica constituinte da unidade, continuidade e coerência de sua obra e de seu pensamento. Villa-Lobos parece voltar-se sempre sobre as mesmas ideias que, contudo, se transformam de acordo com os diferentes contextos e o desdobramento de seu estilo composicional a partir de diversas tendências.

É possível que nem mesmo a *Introdução* da 1ª Suíte, que abre o filme, tivesse ainda assumido, no momento de sua gravação por Mauro, a forma que conhecemos hoje. É interessante observar, nesse sentido, que na música que se ouve no filme há omissão de um longo trecho, entre os compassos 257 e os compassos 347 da partitura que atualmente pode ser consultada no Museu Villa-Lobos e no Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional (VILLA-LOBOS, 1937a). É justamente nesse trecho, especificamente entre os compassos 272 e 311, que Villa-Lobos

---

<sup>301</sup> Sobre a posterioridade da elaboração das suítes que levam o título *Descobrimiento do Brasil* ao filme de Mauro, é interessante a própria escolha da suíte como forma de organização do material musical. Nesse sentido, Buhler, Neumeyer e Deemer (2010) fazem notar como seria muito comum a utilização da suíte para “seleções de música de concerto derivadas de filmes” (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010, p. 163). O termo já seria utilizado desde o século XIX, para intitular seleções de música extraídas de trabalhos para palco, como seria o caso de *Carmen*, de Georges Bizet, e das suítes Peer Gynt, de Edvard Grieg.

desenvolve o tema de *A Gaita de Fole*, cujas partituras, segundo informação do catálogo *Villa-Lobos, sua obra*, teriam se perdido, mas que teria sido escrita “para o filme *Descobrimento do Brasil*” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 41), compreendendo como instrumentação corne inglês e harmônio. Parece-me, com isso, que, após a confecção da música do filme, entre 1936 e 1937, e possivelmente antes da estréia da 1ª suíte, em 1939, o compositor resolve incorporar *A Gaita de Fole* à *Introdução*. Além disso, também desenvolve o tema em *Impressão Ibérica* da 3ª suíte, que não tem nenhum trecho aproveitado no filme e que acredito que ainda não tivesse sido escrita. Sublinho também que, já de início, a peça *A Gaita de Fole* assume um caráter dinâmico e instável, pois é escrita para corne inglês e harmônio e, no filme, ouvida com oboé e violino (como já disse, executado por Mauro).

Note-se ainda que as quatro suítes que constituem o *Descobrimento do Brasil* tiveram suas estréias em diferentes datas. Segundo *Villa-Lobos, sua Obra*, a 1ª suíte estreou, sob a regência do compositor, em 19 de novembro de 1939, no *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, com a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal. Já a 2ª suíte, estreou no mesmo teatro e com a mesma orquestra, regida por Villa-Lobos, contudo, somente em 11 de outubro de 1946. Antes disso, Villa-Lobos regeu a mesma orquestra, no mesmo teatro, na estréia da 3ª suíte, em 18 de julho de 1942. A 4ª suíte estreou em 28 de fevereiro de 1952, em Paris, no *Théâtre des Champs Elysées*, com a Orquestra Nacional e o Coro da Radiodiffusion Française sob a regência de Villa-Lobos, quando, finalmente, ocorreu a primeira audição integral das quatro suítes. Note-se, com isso, que, além de que a 1ª suíte tem sua première apenas dois anos após o lançamento do filme, um intervalo de mais de 12 anos afasta as estréias da 1ª e da 4ª suíte. Assim cada uma das suítes assume caráter independente, sendo executada e, portanto, recriada, em contextos diversos, conforme se pode observar nos quadros que seguem, nos quais sistematizei um primeiro levantamento, contudo não exaustivo, de audições das suítes regidas por Villa-Lobos.

Quadro 8 – Audições da 1ª suíte do *Descobrimento do Brasil* regidas por Villa-Lobos.

1ª suíte		
Data:	Local:	Orquestra:
19/11/1939	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Sinfônica do Teatro Municipal
31/10/1940	Teatro Colon (Argentina)	Orquestra do Teatro Colon
14/8/1947	Pavilhão dos Desportos (Portugal)	Sem informação.
29/7/1949	Festival Villa-Lobos (São Paulo)	Sem informação.
18/6/1950	Festival Villa-Lobos (Recife)	Sinfônica do Recife
28/2/1952	Théâtre des Champs Elysées (Paris)	Nacional da Radiodiffusion Française
22/3/1953	Caracas (Venezuela)	Sinfônica da Venezuela
28/5/1956	Théâtre des Champs Elysées (gravação)	Nacional da Radiodiffusion Française
24/2/1958	Rádio canadense CBC	Sem informação.
12/7/1959	Empire State Music Festival (Nova York)	Sem informação.

Fonte: Arquivos do Museu Villa-Lobos e *Villa-Lobos, sua Obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972).

Quadro 9 – Audições da 2ª suíte do *Descobrimento do Brasil* regidas por Villa-Lobos.

2ª suíte		
Data:	Local:	Orquestra:
11/10/1946	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Sinfônica do Teatro Municipal
22/10/1946	Teatro Colon (Argentina)	Sem informação.
28/2/1952	Théâtre des Champs Elysées (Paris)	Nacional da Radiodiffusion Française
23/5/1956	Théâtre des Champs Elysées (gravação)	Nacional da Radiodiffusion Française
25/2/1958	Massey Hall (Toronto)	Sinfônica de Toronto

Fonte: Arquivos do Museu Villa-Lobos e *Villa-Lobos, sua Obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972).

Quadro 10 – Audições da 3ª suíte do *Descobrimento do Brasil* regidas por Villa-Lobos.

3ª suíte		
Data:	Local:	Orquestra:
18/7/1942	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Sinfônica do Teatro Municipal
28/2/1952	Théâtre des Champs Elysées (Paris)	Nacional da Radiodiffusion Française
1/6/1956	Théâtre des Champs Elysées (gravação)	Nacional da Radiodiffusion Française
24/2/1958	Rádio canadense CBC	Sem informação

Fonte: Arquivos do Museu Villa-Lobos e *Villa-Lobos, sua Obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972).

Quadro 11 – Audições da 4ª suíte do *Descobrimento do Brasil* regidas por Villa-Lobos.

4ª suíte		
Data:	Local:	Orquestra e Coro:
28/2/1952	Théâtre des Champs Elysées (Paris)	Nacional da Radiodiffusion Française
17/11/1952	Teatro Municipal do Rio de Janeiro	Orquestra e Coro do Teatro Municipal e Corpo Coral do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico
17/5/1956	Théâtre des Champs Elysées (gravação)	Nacional da Radiodiffusion Française

Fonte: Arquivos do Museu Villa-Lobos e *Villa-Lobos, sua Obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972).

Conforme os quadros, as suítes são gravadas por Villa-Lobos, em 1956, no Théâtre des Champs Elysées, com a Orquestra Nacional e o Coro da Radiodiffusion Française. Como já disse, essas gravações foram diversas vezes lançadas em discos e, mais recentemente em CD, e verifica-se, em sua audição, coincidência com as partituras que tive acesso no Museu Villa-Lobos e com a gravação realizada por Duarte, em 1993. Contudo, é interessante ter em mente que, antes desse *congelamento* das suítes operado por Villa-Lobos, em 1956, não se pode ter certeza do que teria sido ouvido nas estréias e execuções de cada uma das suítes. Assim, as mesmas suspeitas que incidem sobre Mauro, acerca de possíveis edições e alterações do filme após seu lançamento,

também emergem no que concerne ao trabalho de Villa-Lobos em suas suítes.

Observando o filme, constatamos que também *Nonetto* assume um caráter flexível. Em sua gravação para o filme, um trecho considerável de música é cortado - o que pode ser visualizado no *Quadro 3 (Quadro de decupagem)*, exposto no início desse capítulo. A partir de 42min11seg, o filme é acompanhado pelo trecho de *Nonetto* entre os compassos 70 e 123, conforme a partitura de Max Eschig (VILLA-LOBOS, 1923), há então, em 43min26seg, um salto para o trecho entre o compasso 180 e 187. Essa edição da música parece ter ocorrido no momento da gravação da obra e não da montagem do som, pois, há continuidade de um si bemol tocado pelo clarinete, que emenda os dois trechos. O mesmo salto entre os compassos 123 e 180 acontece também em 46min26seg. Assim, o próprio Villa-Lobos parece ter editado sua música para a integração ao filme. Contudo, não posso deixar de registrar minhas suspeitas de que talvez as edições de *Nonetto* extrapolem sua integração ao filme, sendo a música gravada por Mauro apenas uma das versões assumidas pela obra. Sublinho, já de início, que, segundo informação de *Villa-Lobos, sua obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972), no programa de estréia de *Nonetto*, realizado a 30 de maio de 1924, em Paris, na *Salle des Agriculteurs* constaria que a obra foi escrita para instrumentos e coro feminino e não coro misto, conforme conhecemos atualmente. Na partitura de *Nonetto* publicada pela Max Eschig, e também no catálogo da editora, consta apenas a data de 1923. Esse é o ano tido como de composição da obra, mas não pude averiguar se, de fato, esse seria o ano de publicação de suas partituras. Conforme já tratei, a primeira gravação de *Nonetto* – sem contar a que está no filme – que pude levantar consiste na de Hugh Ross, de 1940, e coincide com a partitura da Max Eschig que consultei, estando, portanto, a forma da obra, a partir de então, *congelada*. Todavia, fica aqui a hipótese, a ser verificada, de que, assim como as suítes, *Nonetto* possa ter sido retocada nos anos que seguiram sua composição e o trecho entre os compassos 123 e 180, que faltam no filme, acrescentados.

Como já disse, a questão da alteração, notadamente a antecipação, das datas das composições de Villa-Lobos é uma das principais polêmicas acerca do compositor. Assim, não sou a primeira a levantar suspeitas nesse sentido. Além disso, tenha-se em vista a afirmação que Villa-Lobos faria a Lisa Peppercorn de que dataria suas músicas de acordo com sua concepção, e não pela composição propriamente dita (PEPPERCORN apud ANDRADE, 1945). De fato, no que diz respeito à música do filme, a ideia de constituir suítes data da

época de sua produção, conforme lemos no artigo de Muricy publicado no *Jornal do Commercio*: “Villa-Lobos deverá posteriormente levar a música do filme a concertos em forma de suíte de orquestra e coro” (1937, p. 2). Finalmente, sobre a questão do que viria antes, se as suítes ou a música do filme, o depoimento de Muricy não é o único a apontar a anterioridade do filme. Em entrevista concedida a Carlos Roberto de Souza, Haroldo Mauro, irmão do cineasta que trabalhou com ele em alguns de seus filmes, afirma o seguinte:

Depois ele (Villa-Lobos) fez uma suíte muito bonita aproveitando o que tinha feito. No começo ele achou que não devia fazer, o Humberto convenceu a fazer. No Descobrimento do Brasil, quando eles derrubaram a árvore para fazer o cruzeiro e os índios fizeram uma dança em cima da árvore, o Humberto sugeriu aquilo e o Villa-Lobos então fez a música para os índios dançando ali em cima do cruzeiro<sup>302</sup>.

O próprio Humberto Mauro depõe nesse sentido:

Conversando lá com ele (Villa-Lobos), na presença inclusive do Dr. Roquete (sic), mostrei a cena dos índios, a visita dos índios, e ele então se animou. Essa suíte do Descobrimento do Brasil não teria sido feita se eu não tivesse feito o filme. Eu falei com a esposa dele, que ela estava errada, que sem o filme a suíte não teria sido composta. Na ocasião eu dei a ele uma música que um índio tinha feito lá em Cataguazes (sic), para ver se ele aproveitava. Quando ele foi ver o som, eu coloquei invertido, e sem querer o som veio ao contrário. Pedi desculpas. Ele pediu pra deixar (MAURO, 1974, p. 11).

E Mauro continua:

Também havia um bailado. Não lembro o nome da bailarina, mas a música era do Villa-Lobos e se chamava *Mandu Sarará* (sic) e foi composta especialmente para o filme. Mas nas biografias do Villa-Lobos nunca dizem que foi

---

<sup>302</sup> Entrevista sem data, documento cedido por Carlos Roberto de Souza.

feita para um filme, não sei porque. Fiz a gravação no próprio instituto, autorizado pelo Dr. Roquete (sic) (MAURO, 1974, p. 12).

Com isso, voltando às dúvidas de Duarte (1997) expostas no início do capítulo, sobre a data de procedência da trilha do filme hoje tratado como *original*, é natural que o maestro não tenha encontrado *nenhuma partitura específica para o filme*. Eu também não a encontrei. Algumas pessoas me disseram que a possuíam, mas verificando, constatava sempre se tratar das partituras das suítes. E nem poderia tê-la encontrado. Pois ela nunca existiu. Acredito que Villa-Lobos escreveu especificamente para o filme alguns temas e peças, notadamente a *Introdução* – que contudo suspeito não tinha na época a forma que atualmente integra as suítes – *A Gaita de Fole*, *Impressão Moura* – que adiante transformar-se-ia no 1<sup>a</sup> movimento da 2<sup>a</sup> suíte-, *Festa nas Selvas* - a transformar-se no 2<sup>o</sup> movimento da 3<sup>a</sup> suíte -, *Procissão da Cruz* e *Primeira Missa no Brasil* - apesar de, como venho tratando, não àquelas que hoje ouvimos na quarta suíte -, e os trechos de música que não pude identificar como pertencentes a outras obras do compositor - dois para orquestra, um para coro feminino e outro para gaita. É possível que também *Canção do Marinheiro* tenha sido escrita especialmente para o filme, pois na partitura para canto e piano que consultei lê-se que a obra seria composta, em 1936, “a maneira melódica do gênero ibérico de 1500” com “versos originais da época” (VILLA-LOBOS, 1950, p.1). Contudo, o compositor também preparou para o filme algumas de suas obras mais antigas. Assim, as peças *Alegria* e *A Cascavel*, receberam arranjos para orquestra que, posteriormente, foram aproveitados e integrados como movimentos das suítes. *Ualalôcê* foi gravado provavelmente conforme a partitura extraviada, para canto e orquestra, que integra o 3<sup>a</sup> movimento das *Canções Indígenas* (1930), sendo o arranjo para orquestra que atualmente integra as suítes posterior ao lançamento do filme. Além disso, o compositor ainda selecionou entre suas obras *Teirú*, conforme figura na versão para orquestra dos *Três Poemas Indígenas* (1926); *Iara*, em versão, para orquestra datada de 1917 e extraviada, sem a letra que a peça recebe quando integrada aos *Três Poemas Indígenas*; o *Choros n<sup>o</sup>3*, gravado, contudo, sem parte do coro – que se desenvolve em torno de jogos com a palavra *pica-pau* – e; *Nonetto*, que provavelmente recebe uma edição especial para o filme, sem ser descartada, contudo, a hipótese de que a obra poderia, na época, figurar com outra forma (notadamente sem alguns compassos).

Todavia, acredito que o compositor nunca concebera *uma partitura específica para o filme* como um todo. Essa partitura foi, de fato, confeccionada por Mauro, que montou a trilha a partir das gravações das obras compostas, arranjadas adaptadas e selecionadas por Villa-Lobos. Sendo assim, o *Quadro 3 (Quadro de Decupagem)*, no qual busquei identificar as obras empregadas no filme, consiste em uma tentativa de consolidar a partitura virtual elaborada por Mauro. Desenvolverei sobre a elaboração narrativa dessa partitura no capítulo seguinte. Por hora, quero sublinhar dois trechos do depoimento de Mauro recém transcrito. Não encontrei no filme a parte mencionada pelo cineasta em que o som estaria *invertido*. Como já disse, há um trecho de som bastante confuso (entre 44min25seg e 45min19seg), no qual se ouve *Nonetto* sobreposto a outra música não identificada e a sons de madeira sendo abatida. Pode ser que se trate desse trecho. De qualquer forma, em seu depoimento, o cineasta não esclarece se atenderia o pedido do compositor de deixar o som invertido. Pode ser assim, que o trecho tenha sido excluído nas edições finais do filme.

A segunda questão do depoimento de Mauro para a qual quero chamar a atenção é sobre a composição e gravação de *Mandu-Çarará* para o filme. De acordo com *Villa-Lobos, sua obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 2009), *Mandu-Çarará* foi composto em 1940, tendo estreado em 10 de novembro de 1946, no *Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, com o Orfeão Artístico do Colégio Pedro II, Coro e Orquestra do *Teatro Municipal*, sob a regência do compositor. Também segundo o mesmo catálogo, teria texto em nheengatu e argumento baseado em lendas ameríndias dos aborígenes do rio Solimões do Estado do Amazonas, recolhidas por Barbosa Rodrigues. A obra não consta atualmente em *Descobrimto*, e não encontrei mais nenhuma informação sobre a inclusão da obra no filme, e nem sobre a realização de gravações de música para o filme no INCE. Imagino que Mauro deva ter se confundido, pois como já disse no capítulo anterior, *Mandu-Çarará* é utilizada por Mauro em *Argila* (1940). Contudo, ainda resta a questão, levantada pelo depoimento de Mauro, de se o compositor teria escrito o bailado especialmente para o filme, mesmo sem cobrar nada.

Finalmente para terminar essa parte, chamo a atenção para a presença no filme de quatro trechos de música de Villa-Lobos cujas obras de procedência não pude identificar: os dois primeiros para orquestra, o terceiro para harmônica de boca e o quarto para coro. Dediquei parte considerável de meu trabalho de campo à tentativa de identificação dessas obras. Escutei todas as obras de Villa-Lobos orquestrais e para coro disponibilizadas em mp3 pelo Museu Villa-

Lobos e não as encontrei. Para harmônica de boca, segundo o catálogo do Museu Villa-Lobos (2009), o compositor teria produzido apenas um concerto, o trecho do filme não fazendo parte dele, como pude conferir. Também procurei os trechos em todas as partituras de obras orquestrais e em grande quantidade de partituras de obras para coro de Villa-Lobos disponíveis no Museu Villa-Lobos e na Biblioteca Nacional, comparei-as inclusive com fragmentos de obras não identificados arquivados pelo Museu Villa-Lobos e nada encontrei. Finalmente, transformei os trechos de música do filme não identificados em arquivos sonoros e os enviei a Marcelo Rodolfo do Museu Villa-Lobos – que me foi recomendado por diversas pessoas para me auxiliar em minha busca, inclusive por Turíbio Santos, estudioso renomado da obra de Villa-Lobos e ex-diretor do Museu Villa-Lobos – que também não conseguiu identificá-los, repassando-os a Roberto Duarte, que também não identificou as obras.

Com isso, percebo que, provavelmente, esses trechos de música devem ter sido escritos por Villa-Lobos especialmente para o filme. Note-se a particularidade da questão, pois se a Música Ocidental tem na partitura sua forma por excelência de registro e difusão, aqui não há partitura, mas som gravado em película cinematográfica. Percebo como muito curioso que essas obras tenham circulado no filme durante tantas décadas sem serem notadas pelos numerosos biógrafos e estudiosos de Villa-Lobos. Chamo a atenção, nesse sentido, para como a questão aponta para as considerações de Menezes Bastos (2013a) sobre o emprego do registro fonográfico na construção epistemológica do outro longínquo, *exótico* e *exacústico*, o que já pode ser identificado na descrição de Rabelais, em *Pantagruel*, da passagem de sua expedição marítima por terras tão frias e longínquas que os sons se congelariam antes de ouvidos. Note-se aqui também como a passagem de Stokowski pelo Brasil e sua realização de gravações dos “exemplos mais interessantes da música típica” parece estar relacionada a esse processo de *outrificação*. Por outro lado, a musicologia voltada para a Música Ocidental trata a gravação fonográfica como “inadequada como objeto”, a partitura constituindo-se como “centro do seu campo de investigações” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 41). A isso também se relaciona a dificuldade que tive em encontrar trabalhos e informações sobre as atividades de Villa-Lobos no mundo da fonografia e em meu levantamento discográfico.

Assim, tendo em vista os trechos musicais aqui em questão, note-se como ao mesmo tempo em que eles estão explícitos e acessíveis em todas as exhibições do filme, eles são ignorados, sem nem mesmo serem mencionados no catálogo de obras de Villa-Lobos (MUSEU VILLA-

LOBOS, 1972, 2009). Esses trechos são mesmo negados, quando apontados como possivelmente provenientes de intervenções posteriores e interpretados como índices da inautenticidade da trilha atualmente conhecida. Parece que sem sua partitura “espécie de fonógrafo seu visual” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 41) a Música Ocidental, que deveria estar próxima, e mesmo por estar próxima – em um filme que atualmente pode ser facilmente encontrado na internet, tendo já contado com lançamentos em VHS e DVD e mesmo difundido pela televisão – se dissolve. Ao mesmo tempo, ela “*está aqui mesmo*” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 42) e é ignorada, despercebida e, portanto, não pode ser entendida. Assim, a existência desses quatro trechos relaciona-se ao fato, que já tem sido apontado por Menezes Bastos (2005a), de que a fonografia é um processo constituinte de toda a música do século XX, não apenas da popular e da folclórica, mas também da erudita. Aqui, temos excertos de música erudita sem seu registro visual e que, mesmo assim, perduram e atravessam o tempo enquanto registro sonoro.

#### 4.3 Ainda algumas considerações sobre possíveis edições de trilha e filme posteriores a seu lançamento.

Apesar de acreditar que as obras que atualmente constam no filme foram gravadas especialmente para ele e que a presença de dois sistemas de som em suas cópias mais antigas se deva à gravação da trilha em dois, ou três diferentes estúdios, percebo, sim, como muito provável, que de 1937 até hoje, assim como o filme, a trilha tenha sofrido alterações. Afinal, como venho apontando, o próprio Mauro deixou testemunho de que teria cortado seu filme para levá-lo ao Festival de Veneza, em 1938. Com o corte das imagens, também o som deve ter sido cortado. Além disso, também como já tratei no primeiro capítulo, no próprio processo de projeção do filme e confecção de novas cópias é comum que haja perdas de fotogramas ou mesmo partes inteiras, também se perdendo, com isso, som e música. No que diz respeito à intervenção de Mauro de 1938, o cineasta pode ter simplesmente cortado uma ou mais sequências, ou retrabalhado sua montagem, alterando a ordem interna das sequências, modificando a sucessão, diminuindo ou excluindo planos.

A hipótese de que o cineasta tenha simplesmente cortado sequências inteiras, necessariamente, não implica em modificações no que diz respeito à relação proposta na época entre som e imagem. Contudo, o corte apenas de planos ou alteração de sua ordem nas sequências mostra-se mais complexa, uma vez que a música não pode

acompanhar o processo. Não se pode inverter o encadeamento das notas, compassos ou frases sem comprometer a inteligibilidade da música, que se desenvolve como uma forma narrativa temporalmente linear, como tratarei a frente. Assim, note-se que a montagem musical é de outra ordem. Podem ser excluídos trechos apenas no início ou no final das partes ou frases. Acompanhando o filme, ouvimos muitas frases musicais cortadas. Alguns desses cortes devem-se, certamente, à própria adaptação de Mauro das gravações regidas por Villa-Lobos às imagens - quando o filme com a gravação ótica é, literalmente cortado e remontado para sincronizar com a imagem. Em outras situações, percebe-se claramente que os cortes de música, que muitas vezes acompanham as falhas das imagens, devem-se a perdas de fotogramas e danificações da película. Contudo, deve-se também ter em mente a possibilidade de que alguns cortes bruscos da música que constitui o filme sejam indícios de possíveis edições nas quais houvera exclusões ou reduções de planos. Assim, assinalarei, em seguida, alguns dos cortes que imagino possam ter se originado de edições posteriores do filme.

Há um corte brusco de música, entre os compassos 257 e 258 de *Introdução* (VILLA-LOBOS, 1937a), no tempo 8min30seg do DVD do CTAv, entre os planos de mapa e do marujo que grita *Nau perdida!* que talvez corresponda a uma redução da sequência anterior, que consiste na localização da frota portuguesa em sua rota, apontada pelas anotações de Dom Duarte Pacheco e pela exibição de mapa com um barquinho que avança. Em seguida, na sequência que marca a aparição de Cabral, também *Alegria* (VILLA-LOBOS, 1937a) é cortada de forma brusca, no meio do compasso 21, havendo interrupção de frase musical. Essa sequência pareceu-me especialmente estranha, havendo planos de marujos circulando pelas caravelas que percebo como perdidos e desconectados do que entendo como a continuidade narrativa do filme. O próximo trecho de *Alegria* ouvido no filme, compassos de 74 a 105, entre 09min38seg e 10min26seg, que constitui a sequência em que, obedecendo às ordens de Cabral, após notificação da caravela perdida, os marujos cerram as velas e, em seguida, as caravelas continuam sua viagem, também está cortado de forma brusca no início, quando é omitido o princípio da frase musical, no compasso 73, e, notadamente no final. Ainda na viagem dos portugueses, na sequência em que os tripulantes são retratados melancólicos, entre 10min42seg e 12min21seg, *Introdução* é interrompida antes do final da frase. Também na sequência em que é avistada terra, entre 19min53seg e 21min55seg, *Cascavel* (VILLA-LOBOS, 1937b) é cortada de forma brusca apenas quatro compassos antes de seu fim. Note-se também a interrupção

brusca da peça, que é cortada, entre os compassos 36 e 38, em 20min48seg, quando são inseridas falas que informam a visão de terra. Esse corte, que interrompe a linearidade do desenvolvimento musical deve ter sido, contudo, realizado para a inserção das falas. O trecho de *Introdução* que constitui a sequência em que Escolar depara-se com Frei Henrique rezando na cabine de Cabral, entre 21min56seg e 22min38seg, também é ouvido cortado tanto em seu início, quanto em seu final; e o trecho de *Impressão Moura* ouvido na sequência em que as caravelas ancoram, entre 23min8seg e 23min40seg, também é interrompido de forma brusca, quando ocorre inserção de fala.

Há também cortes bruscos de música nas sequências em que os portugueses chegam à terra. *Nonetto* é interrompida de forma brusca na mudança da cena de Affonso Lopes com os índios, 25min48seg, para a fala de Cabral em sua cabine. Me chamou particularmente a atenção o corte de música que ocorrem em *Teirú*, em 31min36seg, na sequência em que os índios encontram-se com Cabral e sua tripulação na caravela, quando ocorre omissão do trecho entre os compassos 34 e 39, em mudança de plano do índio que enrola o terço em seu pulso para o rosto de Don Duarte. Percebo como muito provável que ali houvesse um breve trecho de filme que fora omitido ou que se perdeu. Também *Iara* é interrompida de forma brusca, apenas dois compassos antes de seu fim, no minuto 39min38seg, na sequência em que Nicolau Coelho realiza trocas com os índios na praia. Note-se também a inserção no filme de um trecho bastante confuso e obscuro no que diz respeito ao som, conforme já comentado, que constitui a sequência em que as árvores são abatidas e que é marcado por diversas interrupções de *Nonetto*. Esse trecho abrange de 43min38seg a 47min14seg. Finalmente, na sequência da *Procissão da Cruz*, há omissão de três compassos de música (de 20 a 22), em 49min21seg. Essa omissão ocorre em um mesmo plano e imagino deveu-se à perda de um trecho de filme e não a sua edição.



## Capítulo V: Esboços para uma interpretação da relação entre som e imagem.

Tendo em vista a especificidade narrativa de *Descobrimiento do Brasil*, qual seja sua natureza audiovisual, abordarei nesse capítulo a forma particular com que se estabelecem as relações entre as partes do filme, detendo-me sobre a ideia de sequencialidade e buscando perceber como a música é engajada no sentido de constituir unidades narrativas. Em seguida, partindo dos trechos musicais que constituem o filme, buscarei desenvolver brevemente a questão da ressignificação na obra de Villa-Lobos.

### 5.1 Constituição da narrativa audiovisual

*Os grandes autores do cinema nos pareceram confrontáveis, não somente a pintores, arquitetos, músicos, mais também a pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e imagens-tempo, no lugar de conceitos (Deleuze, L'Image-mouvement, 1983).*

Durante meu trabalho de campo, a predominância em *Descobrimiento do Brasil* da música em detrimento das falas foi algumas vezes apontada por meus interlocutores como devida à precariedade técnica de sincronismo de som e ao anacronismo do filme em uma época em que o cinema falado já estava estabelecido no Brasil. A crítica quanto ao emprego do som já emerge na época do lançamento do filme:

Para dar lugar à música, os diálogos foram suprimidos quase completamente. Foi um erro e um mal. Porque esse processo no filme vai se transformando numa multidão de sombras mudas, a se moverem lentamente, como espectros, em ambiente de sua própria natureza escuros, isso transmite ao espectador uma impressão terrificante. Ninguém fala ali; é tudo fantasma<sup>303</sup>.

A crítica quanto à predominância da música, todavia, parte do pressuposto de que Mauro deveria seguir o paradigma vococentrista ou verbocentrista - conforme os termos de Chion (2004) e Buhler, Neumeyer e Deemer (2010) -, que nos 1930 e 1940 prevalecia em

---

<sup>303</sup> A Pátria, 8 dez. 1937 (apud GONZAGA, 1989).

Hollywood. Nesse paradigma, como já apontei no terceiro capítulo, a inteligibilidade do filme depende do estabelecimento de uma hierarquia dos elementos sonoros na ordem: voz, ruído e música. Percebo, contudo, que Mauro não norteia seu trabalho por esse paradigma, apropriando-se do cinema clássico hollywoodiano, mas também de outras poéticas e formas de expressão audiovisual. A predominância da música parece-me uma opção de Mauro, um recurso para elaborar sua narrativa audiovisual. Lembre-se, nesse sentido, que, antes de *Descobrimento do Brasil*, Mauro já havia feito três filmes falados: *Voz do Carnaval* (1933), *Favela dos Meus Amores* (1935) e *Cidade Mulher* (1936), já tendo alguma experiência com os novos equipamentos para o registro do som. Assim, percebo que é sua intenção colocar, em *Descobrimento*, a música em primeiro plano. Note-se como falas e música nunca se sobrepõem no filme. Assim, se estabelece um diálogo no qual enquanto um soa o outro cala, fala e música se complementando e assumindo a mesma importância. Certamente, essa dinâmica entre falas e música deveu-se à realização do filme em uma época na qual, no Brasil, ainda não era possível a mixagem (HEFFNER, 2004; ANDRADE, 1972). Contudo, a questão aponta, para a ideia de McLuhan (2003), central a este trabalho, de que o meio é a mensagem. Portanto, seja por escolha ou por limitação, a técnica é – não apenas cosmologia e filosofia – mas poética. Ela determina os processos de produção de arte.

Como já tratei no 4º capítulo, a partir de seu advento e ainda na época da produção de *Descobrimento do Brasil*, o cinema falado não é imediatamente aceito por todos. O próprio Mauro manifesta-se, em 1932, em palestra feita na Rádio Sociedade (Rio de Janeiro), reproduzida em Cinearte, no sentido de considerar o cinema mudo como cinema puro e verdadeiro:

Não vou discutir o cinema falado – não gosto de fala nos filmes nos quais se pode aplicar toda a técnica do verdadeiro Cinema.

A maneira de se fazer sentir um filme pela técnica clássica do chamado - Cinema Puro - é o subentendimento.

Através a Linguagem do cinema silencioso as manifestações mais sinceras de arte e do artista se revelam com a mesma força de persuasão e convencimento de que são capazes as demais artes, tidas como clássicas. Baseando a sua forma de expressão no subentendimento, isto é, não na descrição em si, mas naquilo que ela sugere e

evolucionando dentro desse sistema que decorre da sua própria essência e natureza, o Cinema elevou ao máximo grau uma qualidade existente em toda extensão de arte, e caracterizou por este modo, para todo o sempre, o seu estilo e feições fundamentais.

Existe, portanto, uma arte cinematográfica essencial, uma técnica básica de cinema, um conjunto de leis insubstituíveis, sob as quais se ergue toda a estrutura do edifício estético até aqui conhecido por Cinema Silencioso, que não é outro senão o CINEMA CLÁSSICO.

O cinema sonoro veio transmitir os ruídos. O falado, trasladou para a tela a linguagem humana falada, lançando mão para isso, da sincronização.

No entanto, demonstrando maior poder sintético de expressão o cinema silencioso nos fazia ouvir e sentir tudo aquilo que hoje se expressa com maior facilidade pela concorrência de ruído e da palavra.

Todos os ruídos e sons que hoje nos ferem os ouvidos, nós suponhamos escutá-los em consequência do tumulto subjetivo que nos causava a sugestão irresistível do cinema silencioso.

A nossa imaginação trabalhava muito mais e isso em virtude de uma vibração nervosa muito mais forte. Tanto assim que se satisfazia com aquilo que ela julgava existir.

D.W. Griffith chamava a isso, com insuperável propriedade – “força hipnótica da tela”.

De fato é hipnotismo verdadeiro.

Não ponho dúvida em afirmar que o melhor cinema é o silencioso.

Mas, é claro, aquele que não claudica nas suas regras fundamentais.

A primeira idealização do cinema, será o Cinema Puro, extreme de qualquer aberração subsidiária, incapaz para a indústria, é evidente, mas o único que poderá satisfazer o cineasta fervoroso, possuidor de uma cultura

cinematográfica perfeita (MAURO apud MORAIS, 1942, p.8)<sup>304</sup>.

Assim o projeto de *Descobrimento* parece relacionar-se àquilo que Mauro considera como cinema puro – o subentendimento da imagem, sem falas ou ruídos, característica do silencioso –, ao mesmo tempo também apontando para a experimentação de outros modos de emprego do som que não os diálogos. Nesse sentido, sua concepção de cinema, ou seja sua forma própria e particular de pensar sua arte, parece relacionar-se à de outros cineastas que, com o advento do som, propõe poéticas audiovisuais para além do emprego da fala, muitas vezes tratada como ameaçadora dos “recursos de linguagem específicos do cinema” e das “técnicas de narrativa visual minuciosamente elaboradas no período mudo” (CARRASCO, 2003, p. 121). Seria o caso de Chaplin, que em *City Lights* (1931) e *Modern Times* (1936) parodia o cinema falado, explorando, contudo, as possibilidades advindas com o meio audiovisual. Nesse sentido, note-se que o próprio Chaplin compõe para esses filmes as trilhas musicais, marcadas por seu estilo único e particular e, portanto, concebidas como parte integral e fundamental do filme, conforme aponta Huff (1972). A música também assume relevância notável nos filmes *Sous les tois de Paris* (1929), *Le Milion* (1931) e *À Nous la liberté* (1931), de René Clair, que em sua proposta de utilização assíncrona do som - segundo a qual não precisamos ouvir o que vemos na tela - explora sobretudo o potencial expressivo de canções. Assim, é tendo em vista esse quadro de perspectivas de cineastas críticos acerca da fala e do sincronismo do som, mas que buscam integrar a seus filmes os recursos sonoros recém advindos de forma criativa e original, que percebo a predominância da música em *Descobrimento do Brasil*. Nesse sentido, em entrevista, o Professor Carlos Roberto de Souza fez um comentário interessante sobre a concepção de Mauro do filme:

---

<sup>304</sup> Note-se como a defesa de Mauro do cinema como arte do subentendimento relaciona-se aos conselhos dados por Adhemar Gonzaga ao assistir *Na Primavera da Vida*, em 1926 (SALLES GOMES, 1974, p. 125), conforme tratei no 1º capítulo. Sobre a noção de Mauro de cinema clássico - que para o cineasta é o cinema silencioso - note-se que ela difere da noção analítica de cinema clássico articulada nesse trabalho, que diz respeito ao cinema falado que emerge em Hollywood, entre as décadas de 1930 e 1940 (GORBMAN, 1987; BORDWELL, 1984).

Eu acho que ele fez um grande exercício de construção estética no *Descobrimento do Brasil*. Ele não tinha compromisso de mercado. Ele tinha dinheiro pra fazer. Ele tinha, digamos, um roteiro lá. Ele tinha aquela admiração profunda pelos intelectuais, Taunay, Bernardino de Souza, o Roquette, claro, o Roquette acima de tudo, que deram uma força na realização, e ele pegou, na verdade, um mito fundador da nação. Ele tinha tudo. Ele estava com a faca e o queijo na mão pra exercitar ao máximo a criatividade dele (informação verbal)<sup>305</sup>.

Também percebo uma relação de *Descobrimento do Brasil* com os experimentos com o som que vinham sendo realizados por Eisenstein. Note-se, nesse sentido, que Mauro chega mesmo a anteceder o cineasta soviético em um dos aspectos que na literatura é tratado como uma de suas inovações, qual seja, de trazer um compositor erudito - no caso Sergei Prokofiev - para trabalhar consigo já no início do processo de produção do filme *Alexander Nevsky*, de 1938, chegando mesmo a cortar algumas cenas de acordo com a música (BUHLER, NEUMEYER E DEEMER, 2010). Como venho tratando, já em 1936, nas primeiras etapas de produção, Villa-Lobos é incluído em *Descobrimento*. Além disso, malgrado a crítica de Eisenstein ao cinema sincronizado, e apesar da riqueza de música de *Alexander Nevsky*, há em *Descobrimento* muito mais música e menos falas e efeitos sonoros.

Ainda no que diz respeito à relação de *Descobrimento* com o cinema de Eisenstein, chamo a atenção para que Villa-Lobos parece trabalhar em seu projeto musical em diálogo com Mauro, mas de forma paralela às filmagens, dinâmica de trabalho que percebo relacionar-se à proposta de contraponto entre som e imagem do cineasta soviético, que toma as partes diferenciadas de um conjunto como fenômenos independentes, como “linhas paralelas que se perseguem” (DELEUZE, 1983, p. 50). Assim, a partir dessa ideia de contraponto, “a música deve [...] tocar contra a imagem ou permanecer indiferente a ela” sendo, em qualquer um dos casos “mais proativa” (BUHLER, NEUMEYER e

---

<sup>305</sup> Entrevista realizada em São Paulo, a 11 de maio de 2012. O Professor Carlos Roberto de Souza, conforme já disse, conviveu com Mauro e realizou diversas entrevistas com ele. Também foi ele que me chamou a atenção para a possível relação entre o que foi feito por Mauro em *Descobrimento* e a utilização do som articulada por René Clair.

DEEMER, 2010, p. 325). Como Mauro, também Villa-Lobos aponta ter norteado sua obra musical pela *Carta de Caminha*:

Estudei a carta de Pero Vaz Caminha e realizei, musicalmente, todos os seus estados de alma. Não produzi obra descritiva. Procurei, apenas, elucidar os ‘momentos’ da carta, nos seus diversos coloridos: a epopéia da introdução, a nostalgia da viagem, a tristeza da nau que se perdeu, a alegria da Páscoa, a ansiedade dos primeiros sinais de terra, a poesia dos primeiros contatos entre os civilizados e os índios... A música anda com a câmara, numa reportagem bem equilibrada, digna do destino cultural desse empreendimento gigantesco (VILLA-LOBOS, 1937f, p. 9)<sup>306</sup>.

Compreendo que afirmando não ter produzido “obra descritiva” Villa-Lobos busca diferenciar seu trabalho das práticas do *leitmotiv* e do *mickey-mousing* que vinham se firmando em Hollywood. Assim, inicialmente, Villa-Lobos parece não ter concebido sua música tendo em vista passagens específicas do filme. Para que a questão fique mais clara, retomo parte do depoimento do compositor para o *Jornal do Commercio* já transcrito e analisado no capítulo anterior:

Procurei impregnar-me profundamente do espírito das Cartas de Pero Vaz Caminha ao Rei D. Manoel, cartas essas que se prestam perfeitamente à criação de várias interpretações artísticas, e, assim, imaginei vários ambientes e estados de alma dos fatos e personagens nelas contidos.

Dividi em duas grandes partes toda a obra musical, sendo que a 1<sup>a</sup> descreve a viagem das caravelas, comandada por Pedro Álvares Cabral, e a 2<sup>a</sup> todos os fatos e incidentes passados em terra brasileira, desde o desembarque ao regresso a Portugal.

Imaginei, ainda, possíveis situações que se poderiam ou deveriam intercalar aos fatos narrados na carta de Pero Vaz Caminha, para que, desse modo, houvesse maior oportunidade de

---

<sup>306</sup> Para maior fluência da leitura, adaptei o texto para o português atual.

compor ambientes musicais, como por exemplo, o trecho que denominei – *A Alegria* que para os desterrados e tripulantes era como a lembrança das festas campestres da sua terra, etc... seguindo-se a *Canção Moura*, na hipótese de que, dentre os tripulantes, existissem mouros, quer como navegadores ou escravos. No *Adágio Lyrico*, figurei a saudade dos fidalgos de bordo da sua gente. Mais adiante, tripulantes rudos e selvagens, no porão das caravelas, sonham com as *Festas Bárbaras* das suas tribos. A travessia do Atlântico, pelas caravelas que viajam indecisas. Nos trechos musicais acima citados, surgem, de quando em vez ambientes de “dúvida”, “revolta”, “alucinação”, “tristeza”, “animação e confiança dissimuladas”, “lastima das naus perdidas” e “visões de terra”, “preces”, “bênçãos”, “conselhos”. Todos esses estados de alma estão entrelaçados com tempestades, tufões e calmarias, e representados com temas característicos, de cores vivas. O trecho em que denominei *Floresta Virgem* é o momento em que os navegadores descortinam a terra, e meditam: sobre o que haveria nas florestas virgens daquela terra (VILLA-LOBOS, 1937g, p. 11).

Note-se como a maioria dos trechos musicais a que Villa-Lobos se refere nesse texto não diz respeito diretamente às passagens e sequências de planos do filme, mas ao que o compositor chama de “estados de alma”, ou seja, situações subjetivas dos personagens da narrativa, que talvez possam ser inferidas pelos expectadores, mas que não são mostradas diretamente em cena, tais como “lembrança das festas campestres da sua terra”, a que se refere *Alegria*; “saudade dos fidalgos de bordo da sua gente”, em *Adágio Lyrico*; sonhos com “as *Festas Bárbaras* das suas tribos”. Contudo, os trechos que Villa-Lobos afirma ter composto para elucidar esses “estados de alma” são apropriados por Mauro de forma específica, que os ressignifica ao colá-los a suas imagens. Assim, *Alegria* enfatiza a primeira aparição de Cabral, também utilizada quando os marujos cerram as velas durante as diligências para encontrar o navio perdido de Vasco de Ataíde. Como já disse no capítulo anterior, *Adágio Lyrico* - que depois é incorporado por Villa-Lobos às suítes *Descobrimento do Brasil* com o título *Adágio Sentimental* (VILLA-LOBOS, 1937b) - e *Festas Bárbaras* não são

utilizados no filme. É interessante que em seu depoimento para divulgação do filme, às vésperas de seu lançamento, Villa-Lobos refira-se a essas peças, o que parece indicar que o compositor fundamenta seu depoimento em seu projeto para o filme, não tendo assistido o resultado final da música antes da estréia. Contudo, a questão não deixa, mais uma vez, de remeter à possibilidade de edições e perdas na passagem do filme pelo tempo.

*Canção Moura* - que nas suítes assume o título *Impressão Moura* (VILLA-LOBOS, 1937b) - é ouvida no filme quando Cabral convoca um brinde após a celebração da Missa de Páscoa. Mais adiante, após a visão de terra pela tripulação, a peça acompanha a localização da frota no mapa e os leiteiros que precedem a reunião na qual Cabral escolhe Nicolau Coelho para ir a terra. O emprego de *Floresta Virgem* - que é incorporada às suítes como *Festa nas Selvas* (VILLA-LOBOS, 1937d) - conflui com o projeto de Villa-Lobos, uma vez que a peça é ouvida quando os marujos avistam plantas no mar, os primeiros sinais de terra. Contudo, o momento da visão da terra em si é acompanhado por *Cascavel* (VILLA-LOBOS, 1937b), peça a que Villa-Lobos não se refere em seu depoimento.

Assim, articulando os termos de Lévi-Strauss (1989), se o compositor concebe um projeto de música para o filme, Mauro atua como um *bricoleur*, recortando e colando em seu filme as gravações realizadas por Villa-Lobos e, provavelmente, solicitando a realização de outras gravações, o que talvez esteja relacionado à decisão, durante as filmagens, pela inserção de poucos diálogos. A realização de gravações tardias talvez também explique o trânsito por três diferentes estúdios<sup>307</sup>. É a partir desse exercício de bricolagem que percebo que Humberto Mauro compõe a partitura de *Descobrimento do Brasil*. Percebo, contudo, que o cineasta opera sua montagem de som em diálogo com o projeto de Villa-Lobos, uma vez que as partes que o compositor aponta ter concebido como dizendo respeito aos “estados de alma” dos portugueses durante sua viagem ali estão - apesar de que com exclusões e entre outros trechos musicais: *Introdução*, *Cascavel*, *Gaita de Fole* e *Canção do Marinheiro* -, e não na segunda parte do filme.

---

<sup>307</sup> Note-se também que podem estar relacionados ao desenvolvimento dessa bricolagem de som os atrasos do lançamento do filme, que tem sua primeira previsão para outubro de 1937, conforme Cine Magazine, de setembro de 1937 (ano V, n.53 /54, p. 9), postergada para a segunda semana de novembro, conforme Correio da Manhã, de 13 de outubro de 1937 (p.8), só estreando em 6 de dezembro de 1937.

Todas as peças musicais mencionadas por Villa-Lobos e utilizadas por Mauro dizem respeito ao que o compositor concebe como a primeira parte de sua obra musical. Como tratei no capítulo anterior, encontrei no Museu Villa-Lobos, junto à 3ª suíte (VILLA-LOBOS, 1937c), uma versão desse texto na qual há uma segunda parte. Contudo, sublinho que o texto encontrado no Museu Villa-Lobos não diz respeito ao que o compositor define como “toda a obra musical” para o filme, mas às quatro suítes que recebem o mesmo título que o filme. Na segunda parte desse texto, o compositor faz comentários sobre *Procissão da Cruz e Primeira Missa no Brasil*, que parecem equivaler às obras que estão no filme. Assim, pode ser que os editores do *Jornal do Commercio* tenham omitido essa segunda parte do texto de Villa-Lobos. Todavia, tendo em vista o texto publicado, não sabemos o que, às vésperas de seu lançamento, o compositor tratava como a segunda parte da obra musical que constitui o filme. Nada sabemos sobre como Villa-Lobos pensou a utilização de *Nonetto*, *Teirú*, *Iara*, *Ualalocê*, *Choros nº3* e dos trechos de obras não identificadas que constituem essa parte. Há, contudo, um interessante depoimento de Mauro, em entrevista a Carlos Roberto de Souza, sobre a concepção de *Procissão da Cruz*:

HM: [...] tem uma porção de coisas ali que eu fiz por minha conta. Por exemplo, aquela procissão. Eu li que eles fizeram uma procissão. Então eu botei aquela cruz, uma espécie de marcha, ritmo e coisa.

CR: Quando você fez isso a música não estava pronta?

HM: Não.

CR: E como é que você fez o ritmo?

HM: Fiz ensaiando várias vezes, explicando tudo como é que devia.

CR: E depois o Villa-Lobos viu o filme e aproveitou o ritmo.

HM: Aproveitou e fez. Por exemplo, a travessia onde aparecia o oboé. Aquilo ali eu peguei um sujeito, arranjei uma gaita de foles – o Rocha é que arranjou. Peguei o sujeito deitado, tocando, o pessoal olhando. A travessia foi uma pasmeira medonha. Não aconteceu nada. Calmaria. Perdeu-se um navio que era do Vasco de Ataíde. Não tiveram mais notícias dele. Naturalmente arreventou-se por aí fora. E num daqueles navios pequenos vinha o mestre João,

holandês ou espanhol, que viu pela primeira vez o Cruzeiro do Sul. Já tinha mais ou menos notícia. Mancava. Era o tal que levou horas. Eu quis dar uma porretada na canela dele para mancar<sup>308</sup>.

Assim, note-se, de princípio, como Mauro recria o mito da Descoberta de forma específica, notadamente, a partir da dinamicidade que percebe como necessária ao formato audiovisual. *Aproveitou e fez*: é assim que o cineasta refere-se ao trabalho de Villa-Lobos não apenas na peça *Procissão da Cruz*, mas em *A Gaita de Fole*, indicando que o compositor assistiria a suas imagens antes de compor a música. O que, todavia, não implica em que também Mauro não tenha inspirado passagens de seu filme ao ouvir a música ou as ideias de Villa-Lobos sobre a música que estava compondo. Certamente as ideias do compositor - que na época de *Descobrimento* assumia um papel proeminente com sua atuação na SEMA, e cuja participação parece ser central ao projeto do filme - sobre o mito fundador do Brasil devem ter sido levadas em conta na constituição da narrativa.

Voltando ao depoimento de Mauro transcrito acima, depreende-se do diálogo entre entrevistador e entrevistado que Villa-Lobos teria aproveitado o ritmo da marcha da cena da procissão da cruz. De fato, mesmo antes de conhecer esse depoimento, assistindo ao filme, já tinha observado a aproximação entre o ritmo em que os participantes da procissão avançam e o da música. A questão aponta para o procedimento do cinema clássico hollywoodiano no qual são estipuladas relações entre o movimento temporal da música e o movimento na tela, o ritmo da música podendo dialogar com “o ritmo do filme como uma arte do movimento” (GORBMAN, 1987, p. 38). Desta forma, percebo que Villa-Lobos deve ter ajustado o andamento da gravação de sua obra à marcha em cena. Talvez tenha se utilizado de um metrônomo para isso, ou mesmo gravado assistindo às imagens. A questão é que, nesse trecho, a música articula e é articulada pela ritmicidade do filme. Conforme observa Chion (2004), o som pode acelerar ou desacelerar o tempo de uma imagem, tornando-o detalhado ou vago, imediato e concreto, ou flutuante, criando sua dinamicidade. Assim, segundo o

---

<sup>308</sup> Entrevista que me foi cedida por Carlos Roberto de Souza, que faz parte de uma série de entrevistas que realizou com Mauro em Volta Grande, por volta de 1976 e início de 1977. O Rocha mencionado por Mauro deve ser Manuel Rocha, ator que faz o papel de Pero Vaz de Caminha e que, conforme Mauro relata em entrevista a Alex Vianny (sem data, encontrada na Cinemateca do MAM, no Rio) o ajudou muito no filme.

autor, o ritmo se constituiria pela conjunção de imagem – o elemento espacial do filme – e som – o elemento temporal do filme<sup>309</sup>.

Com a ideia de ritmo, nos aproximamos da apropriação de Alfred Schütz (2007) da noção de duração de Bergson para tratar da característica da música de ter o tempo interno do sujeito - que não pode ser medido por metrônimos ou relógios - como sua própria possibilidade de existência. Para ilustrar a questão, Schütz propõe a experiência de escuta de um movimento lento e de um movimento rápido de uma sinfonia, considerando que mesmo que os dois movimentos durem a mesma quantidade de minutos, o ouvinte vivenciará duas dimensões temporais imensuráveis, incomparáveis e que não podem ser divididas em partes homogêneas. Assim, é na constituição da percepção temporal da narrativa fílmica, um tempo que igualmente não pode ser medido por minutos, tendo a ligação de seus elementos e sua continuidade constituída na própria experiência do expectador, que percebo o emprego da música em *Descobrimento do Brasil*. Percebo no filme, a música como um vetor de organização temporal. É a relação com o tempo - que engloba tanto o ritmo da procissão, quanto a constituição de sequências fílmicas - que percebo que Villa-Lobos se refere quando considera que “a música anda com a câmera” (VILLA-LOBOS, 1937F, p.9).

Já tratei, sobretudo no segundo capítulo, de como, em seu avanço nos anos e mudanças de suporte – nitrato, acetato, VHS, DVD, CD, etc – *Descobrimento do Brasil* constitui uma temporalidade específica, ao mesmo tempo irreversível, no que diz respeito à materialidade dos suportes, e reversível, tendo em vista suas edições, mudanças de meio e a constante fabricação do passado pelo presente. Todavia, se a relação do filme com o tempo pode ser tratada em termos de processo histórico, também pode ser apreendida como uma característica sua inerente, sobretudo, acerca da elaboração de sua narrativa.

Um filme narrativo, tal como *Descobrimento*, apropria-se do próprio tempo como matéria prima, sua apreciação também dele dependendo. Como trata Lévi-Strauss (2004), essa característica é própria ao mito, mas não apenas a ele, também à música. Assim, segundo o autor, a semelhança entre mito e música está em que ambos transcendem o plano da linguagem articulada e necessitam de uma

---

<sup>309</sup> Além da articulação do som e do movimento capturado pela câmera, o ritmo do filme relaciona-se à sua planificação, ou seja, à confecção de planos, ângulos e movimentos de câmera. Também à escolha dos planos e ao estabelecimento de sua duração operados na montagem (SADOUL, 1956).

dimensão temporal para acontecer. Contudo, a relação assume caráter peculiar, uma vez que mito e música são máquinas de suprimir o tempo. O mito supera “a antinomia de um tempo histórico e findo, e de uma estrutura permanente” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 34). No mesmo sentido, a escuta musical cria a sensação de simultaneidade, operando sobre o que Lévi-Strauss concebe como “tempo fisiológico do ouvinte” – o tempo da própria vida, nascimento, amadurecimento e morte – “irremediavelmente diacrônico porque irreversível” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 35). Com isso, características de mito e música como a narração, a recorrência dos temas e outras formas de retorno e paralelismo “exigem que o espírito do ouvinte varra, por assim dizer, o campo do relato em todos os sentidos à medida que estes se desdobram diante dele”, assim criando a idéia de “uma totalidade sincrônica e fechada sobre si mesma” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 35) que imobiliza o tempo que passa.

Note-se como também o cinema silencioso desmente a irreversibilidade do tempo que passa. Como tenho tratado, em sua dimensão imagética, o filme é constituído por planos, pequenos fragmentos que podem ser montados, invertidos, reduzidos ou suprimidos, sua organização não implicando necessariamente na sucessão temporal. Com isso, a sucessão de imagens congeladas - de instantes singulares e notáveis (DELEUZE, 1983) - também pode operar como uma máquina de suprimir o tempo. Contudo, conforme aponta Chion (2004), a utilização de diálogos e efeitos sonoros imporia a ideia de sucessão dos planos. O autor ilustra a questão mencionando a construção de reações coletivas por meio de imagens de expressões faciais, que apesar de se sucederem na tela, podem ser perfeitamente compreendidas como reações ocorrendo simultaneamente. Entretanto, se acompanhadas pelo som de risos ou gritos, essas imagens são arremessadas em um tempo linear, sem elasticidade. Com isso, esse tipo de utilização do som vetorializa a narrativa, inscrevendo um sentido de passado em direção ao futuro, de irreversibilidade.

Por outro lado, predomina em *Descobrimeto do Brasil* o tipo de utilização de música tratada na literatura sobre cinema como não diegética. Tendo em vista a noção de diegesis como o “mundo da estória” (GORBMAN, 1987, p. 3), ao contrário da música diegética, que procederia de uma fonte situada no lugar e tempo da ação - como um rádio, ou um instrumentista -, a não diegética acompanha a ação sem nenhuma justificativa visual (CHION, 2004; CARRASCO, 2003; BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010). Assim, percebo que o tipo de articulação de música não diegética proposto em *Descobrimeto do*

*Brasil* remonta às práticas de acompanhamento musical do cinema silencioso, não implicando, necessariamente, a vetorização das imagens<sup>310</sup>. Com isso, em *Descobrimto do Brasil*, a música assume a função de “um mecanismo maravilhoso de parar, expandir e contrair o tempo” permitindo “uma temporalidade flexível, uma elasticidade, a capacidade de condensar um ano, de esticar um segundo” (CHION, 2003, p. 264) e constituindo-se no elemento da narrativa a “restaurar a elasticidade e a estilização da temporalidade do filme” (CHION, 2003, p. 265).

Note-se, nesse sentido - o que pode ser acompanhado no *Quadro 3 (Quadro de decupagem)* apresentado no início do 4º capítulo -, como na 1ª sequência do filme, sua apresentação, na qual ouvimos o movimento incorporado às suítes com o título de *Introdução*, acompanhamos acontecimentos simultâneos, que contextualizam a ação que se desenvolverá: imagens do mar e do globo terrestre, diversos planos das caravelas no mar de diferentes ângulos, tripulantes hasteando as velas, imagem do deslocamento no mapa e o sol se pondo no horizonte. A partir dessas imagens inferimos que é fim de tarde e que as caravelas navegam, não sendo constituída uma ordem de acontecimentos. Apenas o último plano da sequência, no qual vemos que o sol já se pôs no horizonte, articula a passagem do tempo. Como pode ser observado no *Quadro 3*, percebo que o próximo plano já será o primeiro da próxima sequência. Agora já é noite, e vemos um marujo que faz fogo.

Percebo, contudo, que apesar das mudanças nas imagens que nos levam a inferir a chegada da noite, a passagem do tempo e a constituição de uma nova unidade narrativa é anunciada, sobretudo, pela mudança da música. Já não ouvimos *Introdução*, mas *A Gaita de Fole*. Note-se, assim, a significância da utilização da música na construção das sequências narrativas. Há nesse aspecto uma relativa aproximação com o emprego do som no cinema clássico hollywoodiano, uma vez que, também nesse cinema, a música, por vezes, é engajada como forma de

---

<sup>310</sup> Sobre a utilização de música não diegética no cinema silencioso, note-se que Chion (2004) prefere tratar a diferenciação dos dois tipos de musicalização de filmes em questão pelo par música de fosso e música de tela, uma referência direta à época em que os filmes eram sonorizados por pequenas orquestras e outros conjuntos instrumentais que se acomodavam no fosso dos teatros. O autor ainda menciona outros termos utilizados na literatura para tratar do par em questão, como música comentativa e atual, subjetiva e objetiva.

encadear os planos, criando continuidade temática, dramática, rítmica ou estrutural e dando ritmo e unidade às sequências (GORBMAN, 1987; AUMONT; MARIE, 1988). Todavia, Mauro explora esse tipo de engajamento da música de forma particular e, notadamente, muito mais abundante e acentuada do que o que ocorre no cinema clássico.

Como venho tratando, percebo que *Descobrimento do Brasil* é constituído por processos de montagem e decupagem nos quais os planos - unidades básicas de continuidade da edição - são organizados em unidades narrativas, as sequências<sup>311</sup>. Assim, na montagem são relacionados elementos diferentes para produzir efeitos de causalidade, de paralelismo ou de comparação. Nesse processo de sequencialidade, o sentido constitui-se, em nossa percepção, a partir da confrontação do que é mostrado em um plano com o que foi mostrado no plano anterior e o que será mostrado no próximo plano. Note-se, contudo, que a noção de sequência aqui exposta consiste, sobretudo, em uma ferramenta analítica - articulada tanto por aqueles que realizaram o filme, quanto por aqueles que pretendem compreendê-lo - sendo a própria montagem um procedimento de análise (BUHLER; NEUMEYER; DEEMER, 2010; XAVIER, 1984; AUMONT, 2012).

É interessante ter em vista, nesse sentido, que na historiografia do cinema, configura-se um acirrado debate sobre a função da montagem na constituição do filme. Assim, na montagem característica do cinema clássico os elementos de ação são encadeados seguindo relações de causalidade e de temporalidade diegética, a partir de um princípio de continuidade e de homogeneidade no qual se busca apagar as mudanças de plano (XAVIER, 1984; AUMONT, 2012). Já no cinema de Eisenstein, a montagem não é concebida em termos de encadeamento, mas de “justaposição de planos” que cria significação (XAVIER, 1984, p. 108). A montagem é vista pelo cineasta soviético como paradigma e “operação por excelência” do “processo de pensamento em geral” (XAVIER, 1984, p. 113). Em oposição à importância assumida pela montagem no cinema de Eisenstein, há aqueles que a percebem como “um processo analítico artificial, de decomposição de realidade em

---

<sup>311</sup> Sobre os processos de decupagem e montagem que constituem a obra de Mauro, é interessante notar seu próprio depoimento (1966). Quando indagado sobre como escreveria o argumento de seus filmes, Mauro responde nunca ter posto nada no papel e nem estudado continuidade, mas que dividiria o argumento em sequências, desdobradas em planos de filmagem improvisados, definidos no momento da filmagem. Assim, seu roteiro seria uma lista de cenas.

fragmentos irrealis” (XAVIER, 1984, p. 67), como o teórico André Bazin e seus seguidores do movimento francês que se popularizou como Nouvelle Vague, ao qual se relacionavam os cineastas Jean-Luc Godard, François Truffaut e Éric Rohmer. Assim, Bazin defende a unidade da imagem, de sua densidade e de seus paradoxos constituintes. A montagem é proibida em termos de contigüidade física, uma vez que ela pode “reduzir a ambigüidade do real, forçando-o a adquirir um sentido” (AUMONT, 2012, p. 78). O teórico francês considera que a filmagem deve ser realizada em planos longos e profundos, havendo uma obsessão de continuidade que só aceita a montagem como sucessão de unidades fílmicas descontínuas.

Tendo em vista esse debate, vale a pena nos determos um pouco sobre a própria ideia de sequencialidade, que tem sido notadamente articulada por Menezes Bastos (2013a; 2013b). O autor desenvolve a ideia em sua abordagem do *Yawari*, um ritual de onze dias dos índios Kamayurá, do Alto Xingu. O *Yawari* constitui-se pela sequencialidade de canções - e também de sequências de canções - que se organizam em um nível intercancional, ou seja, de forma em que configurem-se “conexões entre componentes respectivos das canções” (MENEZES BASTOS, 2013b, p. 297). Assim, o autor faz notar como peças isoladas não fazem muito sentido na região, essas sendo organizadas em grandes e complexas suítes, sua abordagem revelando “a coerência de unidades bem mais longas, integradas por muitas peças pequenas” (SEEGER, 2013a, p. 17). Nesse sistema cancional, mesmo a variação de motivos – concebidos como “segmento mínimo, irredutível” (MENEZES BASTOS, 2013<sup>a</sup>, p. 199) – apontada pelo autor como base da composição musical kamayurá, assume significância a partir do processo de sequencialidade, uma vez que ela ocorre tanto em escala intracancional - em uma mesma canção -, quanto intercancional - em diferentes canções. Seguindo o *insight* de Menezes Bastos, Seeger (2013b) aponta como o sequenciamento de unidades musicais para formar um todo maior também faz sentido em muitas regiões e sistemas musicais, entre eles o da fonografia - sendo a sequencialidade fundamental à confecção de discos. Assim, aponta como canções indígenas ou melodias de rabeça “podem ser unidades analiticamente distintas” (SEEGER, 2013b, p. 40), contudo, a eficácia de sua compreensão e performance dependendo do efeito criado pelo sequenciamento. Desta forma, as estratégias de sequenciamento apontam para estruturas – no sentido de sistemas de significado – maiores.

Percebo que o *insight* de Menezes Bastos também pode ser transposto para a compreensão da montagem cinematográfica.

Evidentemente que, parafraseando Seeger, o plano é uma unidade analiticamente distinta. Ele tem profundidade, densidade, perspectiva, duração e pode ter movimento de câmera. Sobre o significado na própria imagem vale a pena recuperarmos as palavras de Roland Barthes, para quem “na ordem do discurso, o que se nota é, por definição, notável: mesmo quando um detalhe parece irredutivelmente insignificante, rebelde a qualquer função, ele tem pelo menos a significação de absurdo ou de inútil: ou tudo significa ou nada” (BARTHES, 2011, p. 29). Assim, tudo que está na tela é relevante e tem uma implicação na compreensão do filme. Contudo, uma vez que o texto fílmico é constituído pela sucessão de planos, a narrativa sendo construída analiticamente pela montagem, é claro que o sequenciamento tem um papel fundamental. Assim, acerca da constituição de *Descobrimento do Brasil*, recupero as palavras de Barthes, que considera que para a compreensão de uma narrativa é necessário “reconhecer nela ‘estágios’, projetar os encadeamentos, horizontais do ‘fio’ narrativo sobre um eixo implicitamente vertical”, a ideia de verticalidade implicando em que “a significação não está ‘ao lado’ da narrativa, ela a atravessa” (BARTHES, 2011, p. 27). Com isso, ler, escutar ou assistir a uma narrativa “não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro” (BARTHES, 2011, p. 27)<sup>312</sup>.

Em *Descobrimento do Brasil* é interessante notar que os trechos de música são utilizados tanto para demarcar as unidades narrativas – ao mesmo tempo organizando um conjunto díspar de imagens em uma unidade e constituindo rupturas no tecido fílmico -, quanto para realizar pontes e ligações entre as unidades narrativas do filme. Chamo a atenção, desta forma, para que se, por um lado, a música é empregada de forma a criar a ideia de simultaneidade dentro de uma mesma sequência - como no caso da sequência de abertura do filme - por outro lado, as mudanças na música desdobram a narrativa, permitindo o encadeamento de eventos, lugares, a constituição de um futuro e de um passado, um antes e um depois próprio à realidade fílmica, operando, com isso, não apenas a constituição de uma temporalidade linear, mas, parafraseando Barthes, a passagem de um nível de compreensão a outro. Assim, tal

---

<sup>312</sup> Sobre a importância do sequenciamento no cinema narrativo, note-se que o francês Georges Méliès, primeiro a explorar as potencialidades do novo meio para contar histórias, também é o primeiro a elaborar filmes a partir do sequenciamento de cenas rodadas separadamente (SADOUL, 1956). Assim, a ideia de montagem é contemporânea a emergência do cinema como arte narrativa.

como sua passagem pelo tempo, a própria poética de *Descobrimento do Brasil* e o desdobramento de sua narrativa emerge a partir de uma dupla articulação entre reversibilidade e irreversibilidade, sincronia e diacronia, simultaneidade e sucessão. Chamo a atenção, com isso, para que, uma vez que essa dupla articulação é operada pela música, o tempo de *Descobrimento do Brasil* é um tempo musical. Desta forma, a música de Villa-Lobos parece emprestar ao filme sua característica de, acontecer tanto em um plano vertical – aquele da harmonia – quanto em um plano horizontal – o da melodia.

Voltando a 2ª sequência do filme, constituída por *A Gaita de Fole*, note-se que esse é um dos únicos momentos em que Mauro serve-se de música diegética. Nesse trecho, vemos em cena um marujo que toca uma gaita de fole e temos a impressão que o tema que ouvimos - apesar de seu acompanhamento orquestral fora de cena - é por ele executado. Aqui é interessante observar como a utilização de música diegética acaba implicando em uma percepção de tempo linear, na qual os planos se sucedem. Uma vez em cena, a melodia imprime às imagens sua natureza diacrônica e horizontal.

Na 3ª sequência, que no *Quadro 3* intitulei *Amanhecer nas caravelas*, mais uma vez, a passagem do tempo na ação é demarcada pela música, quando *Introdução* é retomada por oficiais tocando trompetes, que despertam os marujos ao amanhecer. Nessa sequência, na qual vemos mais um dia de viagem, são apresentados Caminha e Ayres Correia e seus filhos. Em seguida, a interrupção da música e retomada de outro trecho de *Introdução* demarca a passagem para a 4ª sequência, na qual, conforme intitulei no *Quadro 3*, *a frota avança em direção às terras a serem descobertas*<sup>313</sup>. A frota de Cabral é localizada pela exibição do mapa, de trecho da carta e de planos com Pero Escolar e Dom Duarte Pacheco fazendo medições com astrolábio, compasso e ampulheta. Nessa sequência, contudo, a música é mais heterogênea, sendo intercalada por falas e utilizada, além de *Introdução*, também *Impressão Moura*. No final da sequência, *Introdução* é utilizada para fazer a ligação para a 5ª sequência, na qual *perde-se o navio de Vasco de Ataíde*.

---

<sup>313</sup> A partir de agora, os títulos das sequências conforme defini no *Quadro 3* serão incorporados ao texto em itálico.

Figura 45 – Oficiais tocando trompetes despertam marujos ao amanhecer.



Fonte: Filme *Descobrimiento do Brasil*.

Na 6ª seqüência, *Cabral comanda diligências para encontrar a nau perdida*. Nessa seqüência está a primeira aparição de Cabral, sublinhada por *Alegria*. No final dessa seqüência, mais uma vez Mauro recorre aos marujos tocando trompetes para constituir a passagem do tempo, assim demarcando o fim do dia. A 7ª é uma seqüência noturna, que demonstra *melancolia na frota*. Essa seqüência também é constituída por um trecho de *Introdução*.

Na 8ª seqüência vemos a celebração da *Missa de Páscoa*, após vivas de Cabral e da tripulação, *Impressão Moura* constitui o final da seqüência. A introdução do mapa de localização da frota e a antecipação de *Canção do Marinheiro* anunciam a próxima seqüência, agora noturna. Na 9ª seqüência, assistimos à *noite em que Mestre João encontra o Cruzeiro do Sul*. Nessa seqüência, é apresentado o degredado Afonso Ribeiro que, conforme o relato de Caminha, será deixado no Brasil. Sua aparição é sublinhada pela mudança na música de *Canção do Marinheiro* para outro trecho de *Introdução*. Note-se aqui como, essa já é a segunda vez no filme em que Mauro se serve da música para sublinhar a aparição de um personagem. Assim, apesar de não utilizar diretamente da técnica do *leitmotiv*, Mauro não deixa de explorar as características da música para descrever seus personagens. Para Cabral *Alegria*, uma obra vibrante, movida, de andamento razoavelmente rápido (*Allegro*) e tonalidade maior, tida na tradição da Música

Ocidental como alegre. Para o degredado, um trecho de *Introdução* obscuro, em movimento mais lento – *andante* – e em tonalidade menor – que na história da Música Ocidental é constituída como triste – mas que, contudo, termina em um acorde maior – procedimento muito utilizado por Bach, que recebe o nome de picardia – quando vemos o céu estrelado.

Na 10<sup>a</sup> sequência, *encontram-se os primeiros sinais de terra*. *Festa nas Selvas* anuncia a chegada do dia e o início de mais uma unidade narrativa. Mais uma vez a mudança na música anuncia a mudança para a 11<sup>a</sup> sequência, agora é noite, *mais uma noite de viagem*. Já não ouvimos *Festa nas Selvas*, mas um trecho de obra não identificada para orquestra. Novamente, a mudança de música para *Cascavel* constitui a passagem para a 12<sup>a</sup> sequência, quando é novamente dia e *a terra é avistada*. Também a passagem para a 13<sup>a</sup> sequência, na qual *Caminha se depara com Frei Henrique rezando* na Cabine de Cabral, é constituída pela ruptura na música e a utilização de um trecho de *Introdução* lento e de caráter diferente de *Cascavel* que é rápida e vibrante. A mudança de música, para *Impressão Moura*, introduz mais uma ruptura, articulando mais uma unidade narrativa, a 14<sup>a</sup> sequência, na qual são introduzidos letreiros que apontam que as *caravelas ancoram*.

Inicia-se, então, a segunda grande parte do filme, constituída pelo encontro dos portugueses com os índios. É também a música um fator central para a constituição da 15<sup>a</sup> sequência de planos, a do *primeiro encontro com os índios*, como unidade narrativa. É aqui empregado um trecho de música, cuja obra de procedência não identifiquei. Na 16<sup>a</sup> sequência, *Afonso Lopes traz dois índios ao navio de Cabral*. A aparição desses dois indígenas em plano médio - que abrange um campo menor de visão, a câmera mostrando “o conjunto de elementos envolvidos na ação (figuras humanas e cenário)” (XAVIER, 1984, p. 19) - é sublinhada pela entrada de *Nonetto*. Note-se como o emprego de *Nonetto* - que é composta na fase da vida de Villa-Lobos em que ele dialoga intensamente com os modernistas e se apropria do primitivismo - também aponta para uma caracterização musical dos personagens próxima da ideia de *leitmotiv*. Além disso, também nessa cena percebo haver aproximação entre a movimentação dos personagens e o andamento da música, sendo que Villa-Lobos talvez tenha gravado assistido de um metrônomo ou mesmo da projeção do filme ou Mauro escolhido esse trecho específico de música tendo em vista a movimentação dos índios.

Na 17ª sequência os *índios trazidos por Afonso Lopes encontram-se com Cabral e sua tripulação*, no convés do navio. A sequência é constituída por *Teirú*. Novamente nesse trecho, observo haver coincidência entre a marcha dos índios que avançam em direção a Cabral, sua movimentação, a movimentação da câmera e o andamento da música o que, como já disse, percebo estar relacionado à afirmação de Villa-Lobos de que “a música anda com a câmera”. Nessa sequência, é interessante perceber como os detalhes descritos sucessivamente na *Carta de Caminha* são apresentados pela imagem de forma sincrônica, o que evidencia a especificidade do meio audiovisual na constituição do mito. A questão relaciona-se à reflexão de Deleuze (1983) acerca das tendências de rarefação ou saturação do quadro e da imagem cinematográfica. Segundo o autor, nas imagens rarefeitas, toda a atenção repousa sobre um objeto único, o conjunto sendo esvaziado de subconjuntos. Por outro lado, as imagens saturadas são densas em detalhes que constituem subconjuntos de informação. Com isso, na elaboração do que aqui percebo como a 17ª sequência do filme, Mauro apropria-se da descrição de Caminha por meio da produção de imagens saturadas de significado. Tal como na descrição de Caminha, os índios de Mauro:

*Traziam ambos os beijos debaixo furados e metidos per eles senhos de osso brancos, de compridão duma mão travessa e de grossura de um fuso de algodão e agudo na ponta como o furador. Metem-nos pela parte de dentro do beijo e o que lhe fica antre o beijo e os dentes [...]. Os cabelos seus são corredios e andavam tosquiados de tosquia alta, mais que de sobrepenete, de boa grandura e rapados até per cima das orelhas. E um deles trazia per baixo da solapa, de fonte a fonte pera detrás, uma maneira de cabeleira de penas de ave amarela, que seria de compridão dum coto, mui basta e mui cerrada, que lhe cobria o toutiço e as orelhas, a qual andava pegada nos cabelos, pena e pena, com uma confeição branda, como a cera e não no era; de maneira que andava a cabeleira mui redonda, e mui basta e mui igual, que não fazia míngua mais lavagem pera a levantar (CAMINHA, 2000, p. 21).*

Figura 46 - Índios em encontro com Cabral.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

E o Cabral de Mauro, assim como o de Caminha também “estava assentado em uma cadeira, e uma alcatifa aos pés por estrado, e bem vestido, com um colar de ouro mui grande ao pescoço” (CAMINHA, 2000, p.21).

Figura 47 – Cabral no encontro com índios.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

A mudança para a próxima unidade narrativa, a 18ª sequência, é novamente marcada pela mudança na música. *Introdução* é cortada, sendo inserido um trecho para gaita cuja obra de procedência não identifiquei. Nessa sequência, os navios avançam para seu próximo ancoradouro e os portugueses preparam-se para ir a terra. Note-se também como a descrição de Caminha leva à saturação das imagens referentes aos índios prontos para voltar a terra. Tal como na *Carta de Caminha*, nessas imagens os índios são mostrados “com seu arco e setas”, com “senhas camisas novas e senhas carapuças vermelhas e dous rosários de contas brancas de osso, que eles levavam nos braços, e senhos cascavéis e senhas campainhas” (CAMINHA, 2000, p.22).

Figura 48 – Índios prontos para voltar a terra.



Fonte: Filme *Descobrimento do Brasil*.

A música cria mais uma vez unidade para a 19ª sequência, na qual Nicolau Coelho, Bartolomeu Dias, Caminha, o degredado Afonso Ribeiro e outros se encontram com os índios em terra. O encontro com os índios é caracterizado por *Iara* (1917), obra que no catálogo *Villa-Lobos, sua obra* consta como um “tema original com influência dos índios do Amazonas” (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, p. 145) e que conta com uma apropriação instrumental do fonograma 14.605 gravado por Roquette-Pinto entre os Pareci. Na 20ª sequência do filme *os índios carregam para os batéis portugueses barris com água*. Essa sequência é constituída por *Nonetto*. Também aqui percebo que “a música anda com

a câmara”, havendo coincidência entre o ritmo da marcha dos índios, e mesmo as mudanças de plano da montagem, e o andamento de *Nonetto*. A 21ª sequência diz respeito ao trecho, descrito na *Carta de Caminha*, em que *os índios dançam e Diogo Dias dança com eles*. Essa sequência é constituída por trechos de *Ualalocê* e de *Nonetto*. Também observo nela coincidências entre as ritmicidades do movimento dos personagens, sobretudo da dança dos índios, e a música.

Na 22ª sequência, *os portugueses cortam lenha para fazer a cruz*. Como já disse, percebo esse trecho como bastante confuso no que diz respeito ao som, pois há sobreposição entre os efeitos de madeira sendo abatida, *Nonetto* e uma terceira música. Do ponto de vista da imagem, ainda nessa sequência é apresentado um plano de índio carregando barril que me parece descontextualizado. Com isso, percebo a possibilidade de ter havido algum tipo de perda, substituição ou troca de trechos de filme. Todavia, mais uma vez são mudanças no som que indicam a passagem para a próxima unidade narrativa. Na 23ª sequência, o *chamado de um índio* aos outros para a procissão da cruz é intercalado à *Iara*, a sequência sendo finalizada por um trecho de *Teirú*. A música também anuncia a mudança de unidade narrativa para a 24ª sequência, que consiste naquela da *procissão da cruz*. Sublinho que essa é a única sequência até agora em que a música composta por Villa-Lobos é utilizada de seu início ao fim, com todas as repetições indicadas na partitura. Assim, pode ser que a sequência já estivesse pronta quando Villa-Lobos compôs a música ou que, o que acho mais provável, Mauro tenha estabelecido sua duração a partir da música de Villa-Lobos.

Na 25ª sequência, a cruz é plantada e a *Primeira Missa no Brasil* é celebrada. Também a música, estabelece o momento em que a cruz é erguida. Ouvimos um trecho de música para coro - cuja peça de procedência não pude identificar e que, provavelmente, deve ter sido escrito para o filme - quando a cruz é erguida. Em seguida, ouvimos o *Choros nº3*. No momento de celebração da missa, ouvimos *Primeira Missa no Brasil*. Não encontrei as partituras da *Primeira Missa no Brasil* utilizada no filme, mas em decorrência da forma com que é iniciada e de seu diminuindo no final, imagino que também essa obra tenha sido utilizada por Mauro de seu início a seu fim, sem cortes. Assim, note-se que *Procissão da Cruz* e *Primeira Missa no Brasil* são compostas para sequências bem determinadas e estabelecidas, sendo assim empregadas por Mauro que, imagino, deve ter solicitado-as especificamente. Isso contrasta com o restante da música do filme que, nos termos de Villa-Lobos, não seria “descritiva”, mas inspirada em “estados de alma”, sendo o pouco composto para passagens específicas

do filme - que consiste apenas em *Floresta Virgem* (ou *Festa nas Selvas*, conforme as suítes), para “o momento em que os navegadores descortinam a terra” - apropriado por Mauro de forma particular. Assim, tendo em vista a exegese de Villa-Lobos sobre sua música que encontrei junto à 3ª suíte (VILLA-LOBOS, 1937c), e que transcrevi no capítulo anterior, é curioso notar que é exatamente o trecho em que o compositor comenta sobre *Procissão da Cruz* e *Primeira Missa no Brasil* – obras perfeitamente adaptadas ao filme – que é excluído do texto publicado no *Jornal do Commercio* (VILLA-LOBOS, 1937g) na véspera da estréia do filme.

A 26ª sequência é constituída pela *leitura da Carta por Caminha*. Na 27ª sequência, última do filme, os portugueses partem. Um tema semelhante ao de *Introdução* - que é também apresentado no início do filme, como forma de demarcar a chegada da noite e a passagem do tempo - é aqui retomado de forma a remeter ao restabelecimento da ordem e fim do episódio narrado. Após esse tema, ouvimos o *Choros n.º3*, desde a passagem posterior à apresentação do tema *Nozani-ná* - ouvida no momento em que a cruz é erguida - a seu fim, que coincide com o fim do filme.

## 5.2 A questão da resignificação na obra de Villa-Lobos.

*Os temas se desdobram ao infinito. Quando acreditamos tê-los desembaraçado e isolado uns dos outros, verificamos que, na verdade, eles se reagrupam, atraídos por afinidades imprevistas* (Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, 1964).

Como venho tratando, há no filme quatro trechos de música - dois para orquestra, um para gaita e um para coro - dos quais as obras de procedência não pude identificar e que, imagino, devem ter sido escritas especialmente para ele. Assim, passei parte considerável de minha pesquisa de campo lendo partituras e ouvindo gravações de Villa-Lobos. Não encontrei os trechos em questão. Contudo, emergiram de minhas escutas algumas questões acerca da constituição de significados na música de Villa-Lobos, sobre as quais não pude me aprofundar, mas que gostaria de apontar brevemente antes de finalizar meu texto.

A teoria das tópicas, tal como vem sendo desenvolvida por Piedade (2005, 2012), tem se mostrado uma ferramenta importante para a abordagem e análise “de um plano de conteúdo musical, codificado no de expressão” (MENEZES BASTOS, 2013a, p. 35). Segundo o autor, as tópicas são objetos analíticos constituídos a partir da associação de

unidades do discurso musical - sejam elas motivos, frases melódicas ou rítmicas ou progressões harmônicas - à significação. Por exemplo, o emprego de determinados modos escalares para remeter a brasilidade ou de determinados encadeamentos harmônicos para remeter à modernidade. Assim, Piedade aponta que com a análise do processo temático e desenvolvimento motivico pode se “recompor uma espécie de roteiro ou esquema narrativo que se encontra em um nível mais abstrato do que aquele do próprio motivo” (PIEIDADE, 2005, p. 3).

No que diz respeito às convenções narrativas do cinema clássico hollywoodiano, diversos autores têm tratado de como o estabelecimento de relações entre determinadas músicas e determinadas cenas e contextos se fundamenta em convenções históricas da música de teatro - sobretudo da ópera romântica e do melodrama - e da música programática (BUHLER, NEUMEYER E DEEMER, 2010; CARRASCO, 2003; CHION, 2004). Nesse sentido, também Buhler, Neumeyer e Deemer apontam a utilização do que chamam de tópicos de estilo musical que, em sua concepção, dizem respeito à associação estabelecida entre determinado gênero musical e um tipo de evento ou localidade. Assim, os autores fazem notar como as fanfarras teriam uma longa história de associação com funções militares, as cornetas com a caça e músicas de apelo étnico com determinadas localidades - a exemplo da utilização de música espanhola, caribenha, chinesa ou árabe. Com isso, há “música para batalhas, tempestades, mortes, cenas pastorais e o oeste”, cada qual com características distintivas a partir das quais podemos deduzir que “tipo de cena um certo tipo de música vai acompanhando, mesmo sem ver as imagens” (BUHLER, NEUMEYER E DEEMER, 2010, p. 203). O mesmo poderia ser dito para o estado de espírito - ou “de alma” como prefere Villa-Lobos: “misterioso, agitado, grotesco, ação”, cada qual também com suas características musicais específicas (BUHLER, NEUMEYER E DEEMER, 2010, p. 203-204). Contudo, como fazem notar os autores, apesar de que certo tipo de música adaptar-se-ia confortavelmente apenas a um repertório limitado de cenas, não há uma determinação exata, uma mesma música podendo, por exemplo, “ser aceitável tanto em uma cena de batalha quanto em uma tempestade” (BUHLER, NEUMEYER E DEEMER, 2010, p. 204). Assim, como apontam os autores, qualquer música carrega em si uma coleção de sentidos culturais, assumindo, contudo, um sentido específico em relação à imagem no contexto do filme. A questão também é tratada por Chion (2004):

Um mesmo som pode, então, segundo o contexto dramático e visual, vir contar coisas muito diversas, pois que para o espectador de cinema, mais que o realismo acústico, é o critério de sincronismo antes de tudo, e secundariamente de verossimilhança global (uma verossimilhança que é questão não de verdade, mas de convenção), que o levará a colar um som a um evento ou a um fenômeno (CHION, 2004, p. 23).

A questão aponta, portanto, para o que Menezes Bastos (2013) identifica como *paradoxo musicológico*, qual seja a relação entre o sentido e o contexto, o fato de que o contexto faz-se central no restabelecimento da música – e de qualquer linguagem – “enquanto sistema significante e de significado” (MENEZES BASTOS, 2013, p. 35). Também em vista do contexto, Piedade faz notar que as tópicas são topológicas: “sua plenitude significativa não se dá apenas por sua feição interna, mas também pela posição de sua articulação no discurso musical” (Piedade, 2005, p. 3), o que envolve simultaneamente conhecimentos musicais e interpretações histórico-culturais que servem como via de acesso a nexos culturais e à significação no discurso musical. Analisando especificamente a música de Villa-Lobos, Piedade (2012) aponta a articulação de características musicais e procedimentos composicionais na constituição de tópicas referentes a universos distintos, tais como a música do século XIX – que o autor nomeia tópica da época de ouro –, as musicalidades nordestina, caipira, indígena, ou a figura do malandro – que o autor chama de tópica brejeira. Contudo, Piedade chama a atenção para que a música de Villa-Lobos é construída pela articulação ao mesmo tempo de diferentes tópicas, ou seja, simultaneamente, de universos de significação distintos. Assim, aponta como a narrativa de Villa-Lobos trabalha com diferentes graus de retoricidade, com camadas de significados, a linguagem musical se caracterizando pela densidade de suas evocações e pela sensação de excesso.

No que diz respeito à música que constitui o filme *Descobrimiento do Brasil*, a questão da articulação de camadas de significação apontada por Piedade (2012) é de extremo interesse. No contexto em questão, a configuração de universos de significação não diz respeito apenas à articulação interna de motivos, frases ou encadeamentos harmônicos dentro do discurso musical, mas ao englobamento do discurso musical por outra forma narrativa, qual seja o audiovisual. Com essa incorporação da música há mudanças e diálogos entre unidades

narrativas e de significação. Assim, se por um lado a música teria “sua própria significação”, “estrutura e síntese altamente codificada” (GORBMAN, 1987, p. 2), por outro, os códigos musicais assumem operatividade restrita quando em relação com outros códigos cinematográficos. No caso de *Descobrimento*, como venho tratando, as mudanças de significação assumidas pela música dizem respeito não a relações diretas em que o som imita a imagem (*mickey-mousing*) ou evoca determinado personagem (*leitmotiv*) - quando talvez unidades narrativas como frases ou motivos musicais assumissem um sentido definido -, mas à utilização de longos trechos de música para demarcar as sequências narrativas e constituir unidades e totalidades a partir de planos diversos. Assim, é interessante observar como Mauro e Villa-Lobos jogam e recontextualizam no filme as temáticas das obras musicais. Quando colada ao filme, a música empresta dele significados aos quais antes não estava ligada. Hoje, quando escuto os trechos das suítes apropriados no filme, lembro-me imediatamente de suas imagens e seus sentidos. A questão relaciona-se ao que Chion (2004) trata como contrato audiovisual, qual seja para o fato de que qualquer música adicionada à trilha terá um impacto na imagem, ao mesmo tempo em que a imagem terá um impacto na percepção da trilha.

Contudo, no que concerne à obra de Villa-Lobos, percebo que a questão da ressignificação do discurso musical como um todo – ou seja, como um bloco com todos os seus motivos, frases, encadeamentos e procedimentos internos – vai muito além da música que está no filme, sendo uma característica central ao processo criativo do compositor. Sabe-se da retomada constante de Villa-Lobos de determinados temas musicais. Apenas no que diz respeito ao repertório abordado nesse trabalho, diversas das obras incorporadas à trilha do filme e às suítes foram concebidas em datas muito anteriores e contextos muito diferentes. Por exemplo, *Alegria* - que no filme sublinha a primeira aparição de Cabral, e que é incorporada enquanto 2º movimento da 1ª suíte do *Descobrimento do Brasil* - foi composta entre 1916 e 1918, sob o título de *Alegria na Horta*, consistindo no 3º movimento da *Suíte Floral* para piano e estreando em 21 de outubro de 1921, no Rio de Janeiro, com o pianista Arthur Rubinstein (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972). Na partitura da versão de *Alegria* a integrar a *Suíte Floral*, se lê “Impressões de uma festa dos hortelões”, o que em nada tem a ver com Cabral e sua Descoberta (VILLA-LOBOS, 1918).

Da mesma forma, *Cascavel*, que é integrada enquanto 1º movimento da terceira suíte, tem uma versão de 1917, para canto e piano, com poesia de Costa Rego Junior, que é incluída em um dos

primeiros concertos realizados por Villa-Lobos no Rio de Janeiro (GUIMARÃES, 1972)<sup>314</sup>. Na poesia de Costa Rego Junior, uma cobra cascavel enrolada é descrita. Essa descrição, contudo, não me parece próxima ao sentido assumido pela obra quando, quase vinte anos após sua estréia é empregada por Mauro para constituir a sequência em que os portugueses avistam a terra que viria a se tornar o Brasil. Mário de Andrade, comentando o artigo de Lisa Peppercorn, *Alguns Aspectos dos Princípios de Composição de Villa-Lobos*, ainda faz notar como, segundo Peppercorn, Villa-Lobos rearranjará frequentemente suas obras “em soluções instrumentais completamente diversas das em que elas foram originalmente concebidas” (ANDRADE, 1945, p. 7), sendo que, o movimento de *Descobrimento do Brasil* intitulado *Adágio Sentimental* seria, de fato, uma peça antiga de Villa-Lobos, intitulada *A Virgem*.

Também em torno de *Iara* constitui-se uma série de retomadas e reelaborações. Encontrei notícia, (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972) de uma versão para orquestra, cujas partituras estariam extraviadas, e que dataria de 1917. Suspeito que tenha sido essa a versão utilizada no filme, tendo, portanto, sido retomada entre 1936 e 1937. Contudo, antes disso, em 1926, *Iara* é incorporada ao ciclo *Três Poemas Indígenas*, com versões para canto e piano e canto e orquestra, e poesia de Mário de Andrade. Sublinho, assim, o emprego no filme da versão instrumental mais antiga, sem a letra, o que percebo como ligado ao abandono de seu sentido descritivo imprimido pela poesia. Assim, de certa forma, no contexto do filme, *Iara* deixa de ser *Iara*, tornando-se *Descobrimento do Brasil*. Procedimento semelhante caracteriza a gravação para o filme do *Choros n°3*. Como já disse, há no filme uma versão especial da obra, na qual não se escuta a parte do coro que, em determinado trecho da obra realiza variações com a palavra “pica-pau”.

Chamo também a atenção para a curiosa ressignificação encontrada por *Teirú* - já uma apropriação de Villa-Lobos do canto indígena de mesmo nome recolhido por Roquete-Pinto entre os Pareci - na apropriação de Mauro. Ouvimos a peça na sequência em que os dois indígenas trazidos às caravelas encontram-se com Cabral e seus oficiais. Contudo, enquanto os portugueses são mostrados no filme como benfeitores dos índios, o *Teirú* é um canto fúnebre de celebração da morte do cacique de Uaiuzarê-uai-tekô (ROQUETTE-PINTO, 1917, p.

---

<sup>314</sup> *Cascavel* (1917) foi editada por Arthur Napoleão (Rio de Janeiro) e estreou em 12 de novembro de 1919, no *Teatro Municipal* do Rio de Janeiro.

132). Tenha-se, contudo, em vista, que o canto de *Teirú* está em pareci. Com isso, assim como os diálogos em tupi-guarani e os outros cantos indígenas, sua inclusão no filme constitui partes obscuras, buracos negros nos quais o significado está em aberto para a imaginação do espectador.

Também o tema de *Ualalocê* - 3º movimento das *Canções Indígenas*, de 1930, para canto e piano e que, em versão instrumental, constituirá o 3º movimento da 3ª suíte do *Descobrimento do Brasil* –, outra das transcrições de Roquette-Pinto apropriadas por Villa-Lobos, que no filme integra a sequência em que os índios dançam com Diogo Dias, é articulado acerca de diferentes conteúdos semânticos. Sua cadeia de ressignificações, inclusive, antecede sua utilização no filme. Segundo *Villa-Lobos, Sua Obra* (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972), o compositor indicaria, na partitura para canto e orquestra não publicada e extraviada, tratar-se de uma lenda dos índios Pareci, cantada e dançada para festejar a caça. Contudo, em *Rondônia* - obra na qual a transcrição é publicada - não há nenhuma referência à caça. Lemos o seguinte sobre *Ualalocê*:

O *ualalôcê* narra o episódio da vida da índia Kamalô. Indo passear à floresta viu um homem trepado num pé de tarumã; supondo que fosse um índio, disse-le:

- *Arití*, dá-me uma fructa de tarumã?

E o homem respondeu:

- Kamalalô pensa que eu sou *Arití*. Eu sou “pai do mato” (ROQUETTE-PINTO, 1919, p.132).

Note-se ainda, acerca da música que constitui o filme, a cadeia de reutilização temática articulada em torno de *Canide-Ioune-Sabath*, tema elaborado por Villa-Lobos a partir de sua apropriação de dois temas indígenas recolhidos por Jean de Léry (MOREIRA, 2010). *Canide-Ioune-Sabath* consiste no 1º movimento do ciclo *Três Poemas Indígenas*, mas também é incorporado à *Procissão da Cruz do Filme Descobrimento do Brasil*, quando é contraposto ao canto em latim *Creator Alma Siderum*. O tema ainda recebe uma versão para coro a 6 vozes à capela, datada de 1933 (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972)<sup>315</sup>. Na música do filme, a reutilização temática pode ainda ser acompanhada no

---

<sup>315</sup> Essa versão é editada por Vicente Vitale (Rio de Janeiro) e estréia em 20 de junho de 1934, com o Orfeão de Professores do Distrito Federal, tendo Villa-Lobos como regente (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972).

*Choros nº3*, de 1925. O tema de *Nozani-ná* que o integra é também desenvolvido enquanto 2º movimento das *Canções Típicas Brasileiras*, de 1919, para canto e orquestra e para canto e piano (sem registro de data)<sup>316</sup>, também integrando o 1º volume da coleção *Canto Orfeônico*.

Contudo, o caso de ressignificação envolvendo as obras que integram o filme que me pareceu mais interessante diz respeito ao reaproveitamento de *Canção do Marinheiro* na opereta *Magdalena*, escrita entre 1947 e 1948, com letra de Robert Wright e George Forrest, encomendada e produzida por Edwin Lester, presidente da *The Los Angeles Civic Light Opera Association*, e que estréia em 26 de julho de 1948, em Los Angeles, com essa associação operística (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972, 2009). *Canção do Marinheiro* faz parte do *Álbum nº1 de Modinhas e Canções*, composto entre 1933 – 1943, para canto e piano, com letra de Gil Vicente. Na partitura editada pela Irmãos Vitale que tive acesso consta que a peça teria sido composta em 1936, “à maneira melódica do gênero ibérico de 1500” com “versos originais da época” (VILLA-LOBOS, 1950, p. 1). Assim sendo, a obra provavelmente foi concebida para o filme e, posteriormente, incorporada ao ciclo *Modinhas e Canções*<sup>317</sup>. Não encontrei nem a partitura nem informações sobre a versão para tenor acompanhado de coro à capela que se ouve no filme e que deve ter sido feita entre 1936 e 1937. Em *Magdalena* - cujo enredo se passa, em 1912, na Colômbia, quando os índios Muzo se rebelam contra seu patrão e param de trabalhar em suas minas de esmeralda<sup>318</sup> -, *Canção do Marinheiro* é transformada em *Lost*, segunda canção da primeira cena do segundo ato da opereta. Nela, a índia Maria, devota ao cristianismo e responsável pela capela durante a ausência do Padre José, pede perdão por ter permitido que a Madonna fosse roubada de seu altar. Estamos, portanto, em um universo bastante afastado do gênero ibérico de 1500. Contudo, *Lost* é uma retomada quase integral de *Canção do Marinheiro*. Sua redução para canto e piano que encontrei no Museu Villa-Lobos (VILLA-LOBOS, 1948)

---

<sup>316</sup> A versão para canto e orquestra estréia em 12 de outubro de 1929, no *Teatro Municipal* de São Paulo, sob a regência de Villa-Lobos. A versão para canto e piano estréia em 12 de abril de 1929, em Porto Alegre, no *Teatro São Pedro*, com Andino Abreu (canto) e Elysenia d’Ambrosio (piano).

<sup>317</sup> *Canção do Marinheiro* estréia em 25 de setembro de 1942, no Salão Leopoldo Miguez da Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro. Em 1939, também recebe uma versão para canto e orquestra (MUSEU VILLA-LOBOS, 1972).

<sup>318</sup> Segundo encarte do CD *Magdalena* (VILLA-LOBOS, 1989).

equivalendo em tonalidade e com arranjo muito semelhante à partitura de *Canção do Marinheiro* publicada pela Irmãos Vitale (VILLA-LOBOS, 1950).

No que diz respeito ao retorno e retomada por Villa-Lobos de determinados temas e ideias, e tendo em vista a tese aqui defendida de que seu trabalho no filme de Mauro antecede a finalização das quatro suítes do *Descobrimento do Brasil*, chamo a atenção para que a própria constituição dessas suítes consiste em uma reelaboração de Villa-Lobos de sua narrativa do mito da Descoberta. Note-se, nesse sentido, como o compositor incorpora às suítes extratos da música do filme, mas descarta alguns e insere ainda outros. Contudo, o diálogo com Mauro ainda reverbera na composição das suítes. Assim, em sua exegese sobre as suítes – em texto que, como venho tratando, encontrei junto à 3ª suíte –, Villa-Lobos (1937c) afirma ter escrito o movimento *Procissão da Cruz* para “o momento em que é transportado o grande Jequitibá com que se fez a Cruz para a 1ª Missa no Brasil”. Essa passagem não está na *Carta de Caminha*, tanto a inserção da derrubada do jequitibá, quanto o momento em que é transportada a cruz consistindo de invenção de Mauro, conforme seu depoimento já transcrito acima: “tem uma porção de coisas ali que eu fiz por minha conta. Por exemplo, aquela procissão. Eu li que eles fizeram uma procissão. Então eu botei aquela cruz, uma espécie de marcha, ritmo e coisa”<sup>319</sup>. Além disso, Villa-Lobos recupera no texto em nheengatu do último movimento da 4ª suíte, intitulado *Primeira Missa no Brasil*, palavras e mesmo expressões inteiras que são utilizadas por Mauro no filme: *catu, puranga, puxi, inti maha, ixé ce repoci*, das que pude identificar.

Há ainda nas suítes outras retomadas de temas – musicais propriamente ditos. Tarasti (1980) faz notar que um dos temas de *Procissão da Cruz* - aquele que, como tratei no capítulo anterior, segundo Heitor Corrêa de Azevedo (1965) teria sido composto por

---

<sup>319</sup> Entrevista realizada por Carlos Roberto de Souza, que faz parte de uma série de entrevistas que realizaria com Mauro em Volta Grande, por volta de 1976 e início de 1977. Em entrevista com Carlos Roberto de Souza, realizada em São Paulo, a 11 de maio de 2012, tendo em vista esse e outros depoimentos e conversas que teria com Mauro, ele apontou que, apesar dos depoimentos de Villa-Lobos de que teria escrito a música do filme baseado na carta, considerava muito provável que o compositor tenha se baseado no próprio filme para escrever a música. Percebo que tendo ou não utilizado a carta como referência, essa passagem deixa claro que as versões do mito da Descoberta elaboradas por Villa-Lobos sofreram um profundo impacto da concepção de Mauro do mito.

Villa-Lobos “à maneira dos cantos primitivos” (*Figura 38*) - também é utilizado em *Uirapuru*, na dança do índio bonito. Por sua vez, o poema sinfônico *Uirapuru* também é um caso interessante de ressignificação de sua obra por Villa-Lobos, consistindo de uma reelaboração de *Tédio de Alvorada* (TARASTI, 1980). Assim, a cadeia de retomadas e ressignificações temáticas de Villa-Lobos tem em *Descobrimento do Brasil* apenas um de seus nodos, seus significados se estendendo para muito além do filme<sup>320</sup>.

Percebo, com isso, que não apenas sua apropriação específica por Humberto Mauro – e também por outros cineastas como Sam Zebba ou Glauber Rocha – na confecção da partitura de um filme, mas o próprio processo de concepção e composição de Villa-Lobos é marcado pela fluidez, dinamicidade, flexibilidade e pela importância do contexto no que diz respeito à emergência de significações específicas. Percebo que é essa retomada e ressignificação constante de determinadas ideias de timbres, temas, motivos, harmonias, cores, formas, desdobramentos musicais ou mesmo de músicas inteiras, que habitam e fazem sentido para o compositor, que constitui a unidade de seu estilo e de sua música. Sobre a questão das ideias musicais que habitavam Villa-Lobos, me chamou a atenção o depoimento de Luiz Guimarães, irmão de sua primeira esposa:

Depois do almoço e depois do jantar, Villa-Lobos ia para o piano invariavelmente, com o seu charuto aceso, e tocava às vezes por horas a fio.

Sentíamos quando algo era para ‘ficar’, ser fixado no pentagrama, pois então, dias seguidos, se repetiam as mesmas melodias, os mesmos efeitos, e, depois, ou pela manhã, ou noite a dentro, vinha a fase da fixação. Para os vizinhos, como para nós próprios, era enervante, mesmo, ouvir o momento de ‘escrever’, pois era uma repetição, interminável, de notas, de acordes e membros de frases (GUIMARÃES, 1972, p. 227).

---

<sup>320</sup> Outro exemplo interessante de ressignificação acerca da obra de Villa-Lobos diz respeito ao poema sinfônico *Amazonas*, que consistiria na reelaboração da obra *Myremis*. Contudo, enquanto o programa de *Myremis* descreve acontecimentos da mitologia grega, o de *Amazonas* descreve o nascimento do rio deste nome (TARASTI, 1980).

De fato, algumas melodias e alguns efeitos constituídos por Villa-Lobos na fluidez de suas improvisações e da corrente de seus pensamentos e experiências ficaram. Contudo, eles nunca foram e nunca serão fixados. É enquanto obra aberta que Villa-Lobos parece conceber sua música. Nesse sentido, é interessante ter em vista o depoimento de Koellreutter, compositor que vem para o Brasil para refugiar-se do nazismo e que se torna amigo de Villa-Lobos, a Anna Stella Schic:

entrando um dia no Conservatório de Canto Orfeônico, (Koellreutter) encontrou Villa-Lobos em frente à sua vasta mesa de trabalho, tendo diante de si três quartetos abertos. Koellreutter curioso perguntou-lhe o que sucedia e ouviu a seguinte resposta: “É assim que eu componho: quando tenho uma ideia, procuro numa das minhas obras onde ela cabe melhor, e aí a coloco” (SCHIC, 1989, p.75).

Segundo Koellreutter, o próprio Villa-Lobos assumia estar constantemente retocando suas obras por meio da adição de novas ideias. Outro depoimento interessante acerca da fluidez de concepção que marca as obras de Villa-Lobos é a do compositor catarinense Edino Krieger, que transcreve uma anedota – que aponta não saber se “verdade” ou folclore” – sobre o solo de trompete que consta atualmente no *Choros nº10*. Segundo Krieger, ao ensaiar a obra no *Teatro João Caetano* “Villa-Lobos viu surgir, por trás dos bastidores, um famoso trompetista da época. Parou o ensaio, chamou o trompetista e inseriu, na hora, um pequeno solo para que ele também participasse da execução” (KRIEGER, 1972, p. 53).

Como as biografias de Mauro e de Villa-Lobos e como o filme *Descobrimento do Brasil*, é enquanto obra aberta, constantemente retomada, que o conjunto da música de Villa-Lobos se constitui e avança no tempo, mesmo após a morte do compositor. Note-se, nessa direção, a centralidade da emergência de polêmicas para que sua atualização ocorra e para que a figura de Villa-Lobos perdure. Seria *Uirapuru* de 1917 ou 1934? Teria Villa-Lobos adentrado as selvas brasileiras e convivido com índios? São questões que trazem à pauta a biografia e a obra do compositor, que é revisitada, reciclada e preservada do esquecimento. Retorno mais uma vez à observação de Deleuze (2006) de que o passado só existe a partir do presente. A configuração de polêmicas em torno de Villa-Lobos reflete a importância que as concepções artístico-musicais e visões de mundo

veiculadas e percebidas em sua obra assumem ainda atualmente no campo intelectual e artístico.

## Nota Final

*Toda análise é infinita e só há atual no infinito, na análise (Deleuze, Le Pli, 1988).*

Busquei neste trabalho produzir conhecimento sobre o filme *Descobrimento do Brasil* a partir de diferentes espécies de pistas constituídas por seus processos de *inscrição*. Para seguir e compreender essas pistas, desenvolvi uma série de eixos de investigação. O principal deles consistiu no estudo das técnicas de reprodução, sobretudo de gravação de som e de sua utilização no cinema. A partir desse estudo, pude compreender o que as características do som das cópias mais antigas do filme diziam não apenas sobre o processo de confecção do filme, mas sobre seu desdobramento em uma temporalidade específica. Também busquei um olhar distanciado para os arquivos e a cosmologia e concepção de tempo ligada a eles, para os objetos e ideias destinados a se propagar no tempo e para as relações de poder que constituem a história. Foi tendo essas questões em vista que me investi nas revisões biográficas de Mauro e de Villa-Lobos, pois percebi que as consagrações do cineasta e do compositor foram fundamentais à expansão do filme no tempo.

No desenrolar do texto levantei e analisei uma série de hipóteses e cheguei a algumas conclusões. A primeira delas é de que toda a música que atualmente está no filme que conhecemos como *original* - categoria que se constitui em oposição à restauração realizada pelo CTA v, em 1997 - deve ter sido gravada entre 1936 e 1937, especialmente para o filme, a presença de dois métodos de gravação na pista de som das cópias em acetato mais antigas devendo-se à gravação em três diferentes estúdios: Cinédia, Cine Som e Brasil Vita Filmes. Também concluí que Villa-Lobos não escreveu uma partitura prévia para o filme, a partitura tendo sido elaborada por Mauro, no momento da montagem das gravações das obras selecionadas pelo compositor. Outra conclusão é de que as quatro suítes do *Descobrimento do Brasil* não foram compostas especificamente para o filme, mas de forma paulatina, o compositor abandonando e retomando seu trabalho por diversas vezes, entre 1936, e a estréia da quarta suíte, em 1952.

Contudo, apesar de ter chegado a algumas conclusões, percebo que esta é uma tese cíclica, pois seu ponto de partida e de chegada coincidem. Na fase em que iniciei meu trabalho de campo, em setembro de 2010, tinha por objetivo investigar sobre a concepção da música de *Descobrimento do Brasil* em sua relação com a imagem. Percebia que

articulada juntamente com a abordagem das tópicas musicais, a imagem fílmica traria pistas importantes para uma reflexão sobre a constituição de significados pela música.

Contudo, quanto mais prosseguia minha investigação, mais colocava em questão a relação entre a música do filme assistido em seu lançamento, em 1937, e a música que conhecemos hoje. Isso, sobretudo, por causa das suspeitas de que Mauro, ou mesmo outras pessoas, teriam submetido o filme a edições posteriores a seu lançamento. Não havia garantia, portanto, de que Villa-Lobos tivesse alguma relação com as associações de som e imagem do filme que hoje conhecemos. Como então, pensar em tópicas villalobianas nesse filme? Essa questão arremessou todo meu projeto e também minha motivação por terra. Pensava em desistir.

Passei então, à tentativa de organização de vestígios e pistas, de combinações de fragmentos, de forma a mapear as possíveis intervenções sofridas pelo filme, buscando voltar no tempo até onde fosse possível. Investi-me na verificação da procedência das informações que pude obter. Deparei-me, então, com o papel central das instituições e de seus agentes – tenham sido eles pessoas, mídias, suportes ou mesmo espaços em prateleiras e pastas - na fabricação do *fato* e da *verdade*, o passado se configurando a partir de uma rede constituída pela seleção do que seria digno de arquivamento e de registro por consecutivas gerações de pessoas, com seus contextos e interesses específicos. A partir daquilo que se perdeu e que foi descartado com a passagem do tempo talvez tivéssemos hoje um *Descobrimento do Brasil* diverso daquele que, tão facilmente, pode encontrar na internet e assistir.

Com isso, busquei enfatizar nesse trabalho como a verdade e a realidade são constituídas por interesses específicos. Note-se, nesse sentido, como no que diz respeito a seu reconhecimento e consagração como artistas nacionais, emergem em torno de Villa-Lobos e Humberto Mauro questões de mesmo cunho, que põem em jogo sua legitimidade. De um lado, suspeita-se que Mauro remontaria seus filmes. De outro, Villa-Lobos é acusado de inventar episódios de sua vida e de mudar as datas de suas obras. Ambos – compositor e cineasta – elaboram relatos sobre sua vida e obra a partir de valores e ideais específicos, de forma a constituir para si um lugar de destaque no campo artístico. Contudo, é interessante notar como as disputas em torno de suas obras e biografias extrapolam suas vidas e subjetividades. As figuras históricas são mediadas por jogos de poder e interesse que se expandem, desdobram e proliferam, constituindo a passagem do tempo e as noções de passado,

presente e futuro de forma específica. Em sua emergência – em uma conjuntura particular - os Estados-nações fizeram-se centrais a essas mediações. Trazem consigo não apenas uma forma de dividir o mundo, mas uma forma de constituir o tempo e de se constituir nesse tempo a partir de suas instituições e da própria noção de história. Assim, enquanto artistas nacionais, cineasta e compositor emergem como verdadeiros objetos de poder, suas figuras sendo articuladas estrategicamente de forma a legitimar determinados projetos, ideias e valores. Com Villa-Lobos, isso já acontece em suas relações com os modernistas na década de 1920. Mauro, além de servir ao projeto de Adhemar Gonzaga para a constituição de um cinema nacional na década de 1920, ainda é o centro da invenção de uma tradição por Glauber Rocha e os outros cinemanovistas.

No que diz respeito à figura de Villa-Lobos, não imaginei como seria difícil minha inserção nas redes de constituição de conhecimento sobre sua vida e música. Encontrei muitos estudiosos que abraçavam a obra do compositor como se fosse a sua própria, preocupando-se com a defesa de seu valor a qualquer custo e sem aceitar qualquer tipo de questionamento e nem a abordagem de assuntos obscuros, tais como as relações de Villa-Lobos com o Estado Novo. Nunca estive interessada sobre se a música de Villa-Lobos foi inovadora ou não, se o compositor realmente conhecia a música erudita ou se escrevia ao acaso, se era ou não um gênio pré-destinado, questões que muitas vezes pautam os estudos sobre o compositor. Particularmente considero a música de Villa-Lobos interessante, mas tenho certeza que em sua época havia muitos outros compositores, talvez com músicas muito mais interessantes, mas que não souberam, puderam ou quiseram inserir-se nos contextos apropriados para sua projeção no espaço-tempo. Como saber? Talvez algumas dessas obras ainda venham à tona, tenham deixado vestígios em materiais arquivados e não classificados ou em arquivos pouco consultados. Todavia, certamente, muita coisa se perdeu.

Mais uma vez me senti atormentada e desmotivada a prosseguir minha pesquisa conforme fui percebendo que personagens a partir dos quais, por processos de normalização e interpelação autoritária e deslegitimadora, são estabelecidas as características da nacionalidade brasileira, tais como Villa-Lobos - em grande medida - e também Mauro - apesar de que em muito menor medida -, perduram graças às constantes pesquisas realizadas sobre eles, que atualizam suas figuras, assim os projetando no tempo. Sem essa cadeia de pesquisas, arquivos e

livros permaneceriam fechados. Sem que ninguém se interessasse por eles, se deteriorariam. Villa-Lobos deixaria de existir. Seria esquecido.

A situação piorava conforme pesquisava sobre *Descobrimento do Brasil* nos jornais da época. Choquei-me com a quantidade avassaladora de matérias publicadas sobre o filme e percebi que, articulando as ideias de patriotismo e civismo, *Descobrimento* promoveu-se enquanto engajado em um projeto autoritário de imposição ideológica. Questões éticas da Antropologia também me assombravam. Apaixonei-me pela Antropologia quando reconheci nela o valor de dar vozes a minorias e populações marginalizadas, quando percebi como os trabalhos antropológicos traziam à tona uma infinidade de visões de mundo e concepções de arte e de música - meu interesse particular - diversas daquelas estudadas na academia ou difundidas pela grande mídia. Mas e quando são de nossos nativos as vozes autoritárias que mais reverberam?

Aos poucos, meus problemas e questionamentos foram se resolvendo conforme buscava sistematizar o material sobre o filme e escrever esta tese, ou melhor, conforme, como sempre me lembrava Rafael, meu orientador, esta tese ia me escrevendo. O caráter instável, transitório e contingente do filme, assim como o fato de que ele só pode atravessar o tempo de forma dinâmica, não implica apenas em que seja continuamente recriado, mas também perpetuamente ressignificado. Como busquei evidenciar, sua natureza é polissêmica. O mesmo pode ser dito das figuras de Humberto Mauro e Villa-Lobos. Como tratei nesse trabalho, o mundo da experiência é muito mais rico do que o que pode ser arquivado. Apenas uma parcela ínfima do que é vivido se propaga no tempo e não são simples, mas caros, os processos engajados para que isso aconteça. Nesse sentido, uma vez que as obras de Mauro e de Villa-Lobos constam entre o pouco que ficou, acredito que sim, eles devem prosseguir no tempo. Contudo, deve-se sempre estar atento a quem os articula, quando e por que. Será que vale a pena constituir esses personagens enquanto *representantes* do Brasil? O que está implicado nisso? Quem pode dizer quem é brasileiro, o que é ser brasileiro e o que caracteriza o povo brasileiro? Quem ganha com isso? Quem perde?

Considero que uma questão a ser levantada acerca da constante recriação das figuras históricas diz respeito à disponibilização de material na internet. Além dos sites institucionais e revistas digitalizadas também estão na rede mundial de computadores fontes informais que disponibilizam materiais como músicas e filmes, confrontando relações de poder institucionalizadas, principalmente no que diz respeito à detenção de direitos autorais. Durante minha pesquisa tive amplo acesso

a essas fontes. Acredito que elas apontam na direção da democratização do conhecimento, dando margem a proliferações de narrativas e leituras diversas a partir dos arquivos e do material histórico. Apesar de que muito ainda deve ser discutido sobre a questão dos direitos autorais, penso que devem ser encontradas soluções de forma a que ninguém tenha o direito de monopolizar ou impedir o acesso e a construção de conhecimento.

Voltando a *Descobrimto do Brasil*, tratei de como o filme em sua concepção e constituição mesma assume diferentes significados. Contudo, para além desse problema há a complexa questão da recepção, fator imprevisível e indeterminável, a obra em sua passagem pelo tempo sendo traduzida em contextos diversos. Assim, para além das apropriações cinematográficas de Mauro e das ressignificações operadas pelo próprio compositor, toda a recepção é dinâmica, como já disse, música e filme se constituindo apenas no tempo subjetivo da experiência, o que se relaciona intimamente a seu caráter instável, marcado pela apropriação, pela reprodução, por processos nos quais a ideia de originalidade perde o sentido, seu conteúdo só existindo no aqui e agora. Relaciona-se *Descobrimto do Brasil* ao *surrealismo etnográfico brasileiro*, à propaganda de Vargas, à *natureza* de Humberto Mauro ou ao Cinema Novo? A tudo isso ao mesmo tempo e ainda agora. E a muitos outros sentidos. Sentidos diversos assumidos por sua locomotiva a vapor em sua viagem pelo tempo e que parecem apontar para o declínio da representação e das ideias de substituição, de generalização, de idêntico, suas constituintes. Com isso, tendo ou não tido partes cortadas, música alterada e intervenções de Mauro e de muitos, os significados que se depreendem de *Descobrimto do Brasil* são ao mesmo tempo historicamente definidos e determinados por cada contexto de apreciação. Talvez certa significação lá esteja agora, mas talvez outrora lá não estivesse ou não estará. Ou talvez, essa significação lá não esteja agora, mas outrora estivera ou estará. Por determinação de seus meios e sua *natureza*, *Descobrimto* tem na instabilidade não apenas sua constituinte, mas a garantia de sua perduração.

Nesse sentido percebo que sim, finalmente, a relação com o filme pode ajudar a compreensão da constituição de significados pela música de Villa-Lobos. Pois foi analisando o filme que pude perceber que também essa música é *obra aberta* já em sua concepção. O constante retorno e recuperação de determinados temas musicais por Villa-Lobos parece apontar para a ordem da repetição diferenciada deleuziana e, logo, para a relação de sua obra com o mundo moderno. Cada vez que um tema é recuperado pelo compositor, repetido em alguma de suas

obras, ele encontra uma significação única, insubstituível, circunstancial e contingente. Nesse sentido, percebo que a retomada de temas por Villa-Lobos relaciona-se à singularidade sem conceito e à falência da representação. Não há possibilidade do idêntico, mas apenas de movimento. Contudo, se isso assim se faz, como pensar a questão das tópicas? Não estariam as tópicas musicais ligadas ao universo da generalidade e da identidade? Não necessariamente, pois como observa Deleuze (2006), a imagem refletida da identidade é a negação, que achata e reduz a diferença. Não há identidade e nem negação. Apenas repetição. Também as tópicas são contingentes e contextuais podendo lá ser articuladas ou não.

Com isso, noto que a questão da ressignificação de temas que busquei desenvolver em torno de *Descobrimento do Brasil* é apenas a ponta de um iceberg e pode ser infinitamente desdobrada acerca da obra de Villa-Lobos. Note-se como uma vez que sua obra é ligada a procedimentos de repetição diferenciada, o arquétipo da reprodução parece ser constitutivo de seu processo criativo e de sua música. Percebo, com isso, que a questão da retomada de temas pode ser, inclusive, uma chave de leitura interessante para abordar a relação do compositor com o mundo da fonografia, que como apontei é pouco tratada por seus estudiosos. Considero que valeria a pena um maior investimento nas pesquisas sobre gravações de obras de Villa-Lobos, a fonografia facilitando sua circulação e acesso, assim como a identificação imediata de referências e reincidências temáticas. Também seria um caminho interessante a transcrição dos trechos de música do filme *Descobrimento do Brasil* cujas obras de procedência não pude identificar, mas cujos temas percebi relacionarem-se aos de outras obras de Villa-Lobos. Contudo, esse texto termina por aqui. Pela identificação de algumas questões para tratar do significado na música de Villa-Lobos, problema por onde ele começou. Nesse sentido, ele é aberto e inconcluso, tal como o filme que tentou aprisionar e conceber. Resta, portanto, recomencá-lo. Deixo essas pistas para quem se aventurar.

## Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 1014p.

ACQUARONE, Francisco. História da Música Brasileira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1948. 360p.

ALENCAR, Míriam. Humberto Mauro: de volta ao passado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 out. 1969. Caderno B, p.4-5.

ALMEIDA, Arminda Neves de. Os 72 anos de Villa-Lobos. In: **Presença de Villa-Lobos**. v.2. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966. p. 161-163.

\_\_\_\_\_. Depoimento para a posteridade. **Museu da Imagem e do Som**, Rio de Janeiro, documento em áudio, 1971. Entrevista concedida a Eurico Nogueira França, Aluísio de Alencar Pinto, Lélia Coelho Frota, Ricardo Cravo Albin, Paulo Lavrador.

ALMEIDA, Jorge Neves de. Aspectos da vida de Villa-Lobos. In: **Presença de Villa-Lobos**. v.4. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1969. p. 136-138.

ALMEIDA, Renato. História da Música Brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Companhia, 1942. 529p.

ALTMAN, Rick. The evolution of sound technology. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). **Film sound: theory and practice**. Nova York: Columbia University, 1985. p.44-53.

ANDRADE, Mário de. Pequena História da Música. São Paulo: Livraria Martins, 1942. 286p.

\_\_\_\_\_. Mundo Musical. **Folha da Manhã**, São Paulo, 25 jan. 1945, p. 7.

\_\_\_\_\_. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Livraria Martins, 1962. 188p.

\_\_\_\_\_. Música doce música. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins, 1972. 417p.

\_\_\_\_\_. O Banquete. São Paulo: Duas Cidades, 1977. 163p.

\_\_\_\_\_. Cinema Sincronizado; Cinema Sincronizado e Fonografia. In: TONI, Flávia Camargo (Org.). **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade**. São Paulo: Senac, 2004. p. 269-270, 271-274.

ANDRIES, André. O cinema de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Funarte, 2001. 386p.

ANTUNES, Jorge de Freitas. Nosso cinema e nossa música. In: **Cinema Brasileiro: 8 Estudos**. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/ FUNARTE, 1980. p. 151-171.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Guerra e Paz: *Casa-grande & Senzala* e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. São Paulo: 34, 1994. 224p.

ARAÚJO, Vicente de Paula. A bela época do cinema brasileiro. São Paulo: Perspectica, 1976. 418p.

AUGUSTO, Sérgio. Este mundo é um pandeiro: a chanchada de Getúlio a JK. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 280p.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. L'Analyse des films. Paris : Nathan, 1988. 234p.

\_\_\_\_\_. A montagem. In : AUMONT, Jacques, et al. A estética do filme. 9. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. p.53-88.

AUTRAN, Arthur. Antônio Leal, Pedro Lima. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004. p. 319-320, 326.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros. 1938. 48f; Tese (Apresentada ao concurso para provimento da cadeira de Folclore Nacional) - Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil. Rio de Janeiro. 1938.

\_\_\_\_\_. 150 Anos de Música no Brasil (1800-1950). Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. 423p.

\_\_\_\_\_. Descobrimento do Brasil. In: VILLA-LOBOS, Heitor. **Villa-Lobos**. São Bernardo do Campo: Angel, 1965. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. CBX 241/242. Série Brasileira.

BACHELARD, Gaston. La dialectique de la durée. 4.ed. Paris: Presses Universitaires de France, 2006. 150p.

BARBOSA RODRIGUES, João. Poranduba Amazonense ou Kochiyma-Uara Porandub. Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1890. 334p.

BARBOZA DA SILVA, Marília T.; OLIVEIRA FILHO, Arthur L. de. Filho de ogum bexiguento. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979. 212p.

BARROS, José D'Assunção. Raízes da Música Brasileira. São Paulo: CBM, 2009. 156p.

\_\_\_\_\_. Nacionalismo e Modernismo. A música Erudita Brasileira nas seis primeiras décadas do século XX. Volume I e II. Rio de Janeiro: CBM - CEU, 2010. 569p.

BARROS, Luiz de. Minhas Memórias de Cineasta. Rio de Janeiro: Artenova S.A., 1978, 266p.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: Análise estrutural da narrativa. BARTHES, Roland, et al. 7.ed. Petrópolis: Vozes, 2011. p.19-62.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a Modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 78p.

BAZI, Sérgio. Humberto Mauro o cineasta fundamental. **Correio Brasiliense**, Brasília, 8 nov. 1983. Consultado na Pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

BEAUFILS, Marcel. Villa-Lobos: Musicien et poète du Brésil. Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos, 1982. 207p.

BÉHAGUE, Gerard. Heitor Villa-Lobos: The Search for Brazil's Musical Soul. Austin: ILAS, 1994. 202p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In: VELHO, Gilberto (Org.). **Sociologia da Arte**. v. IV. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. p. 15- 47.

\_\_\_\_\_. A tarefa do tradutor. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia (Org.). **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português**. Belo Horizonte: Fale, 2008. p. 25- 49.

BERGSON, Henri. Duração e simultaneidade. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 238p.

\_\_\_\_\_. Matière et mémoire. 8. ed. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. 521p.

BERNADET, Jean-Claude. O que é cinema. São Paulo: Brasiliense, 2004. 117p.

\_\_\_\_\_. Historiografia clássica do Cinema Brasileiro. 2. ed. São Paulo: Anablume, 2008. 166p.

BERNSTEIN, Guilherme. Os Choros e as Bachianas como princípios compositivos. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 21-28, 19 ago. 2009.

BESSA, Virgínia de Almeida. Imagens da escuta: traduções sonoras de Pixinguinha. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé (Org.). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010. p. 163-214.

BITTENCOURT, Maria Cristina Futuro. Panorama da bibliografia villalobiana. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 38-47, set. 1999.

BOBBIO, Norberto ; MATTEUCCI, Nicola ; PASQUINO, Gianfranco. Ideologia. In : **Dicionário de Política**. v.1. 13. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 2007. p. 585-597.

BORDWELL, David. Narration in the fiction film. Wisconsin (EUA): The University of Wisconsin, 1985. 370p.

\_\_\_\_\_ ; THOMPSON, Kristin. Filme art: an introduction. 5. ed. Nova York : The McGraw-Hill Companies, 1997. 496p.

BOURDIEU, Pierre. La distinction: critique social du jugement. Les Éditions de Minuit, Paris, 1979. 670p.

\_\_\_\_\_. O Poder Simbólico. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. 311p.

BROWN, Bernard. Talking Pictures. 2. ed. Londres: Sir Isaac Pitmans & Sons, LTDA, 1933. 309p .

BUENO, Eduardo. A Viagem do Descobrimento: a verdadeira história da expedição de Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. 137p.

BUHLER, James; NEUMEYER, David; DEEMER, Rob. Hearing the movies: music and sound in film history. Nova York: Oxford University, 2010. 470p.

CAMÊU, Helza. Introdução ao estudo da música indígena brasileira. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977. 295p.

CAMINHA, Pero Vaz de. Carta de Pero Vaz de Caminha Para D. Manoel. In: GARCIA, José Manuel (Org). **O Descobrimento do Brasil nos textos de 1500 a 1571**. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. p. 18-34.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. As “categorias do entendimento” na Antropologia. In: **Sobre o pensamento antropológico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. p.27-48.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Cultura” e cultura: Conhecimentos Tradicionais e Direitos Intelectuais. In: **Cultura com Aspas e Outros Ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 311- 373.

CARRASCO, Ney. Syghronos: a formação da poética musical do cinema. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003. 197p.

CARROLL, Noël. Lang and Pabst: paradigms for early sound practice. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). **Film sound: theory and practice**. New York: Columbia University, 1985. p. 265-276.

CARVALHO, Hermínio Bello de. O canto do Page. Villa-Lobos e a música popular brasileira. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. 186p.

CASTRO, Ruy. Carmen: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 597p.

CATANI, Afrânio Mendes. Wallace Downey. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004 p. 200-201.

CERTEAU, Michel. L'écriture de l'histoire. Paris : Gallimard, 1975. 523p.

CHERÑAVSKY, Analía. Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos. 2003. 243f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2003.

CHION, Michel. La musique au cinéma. Paris : Librarie Arthème Fayard, 1995. 475p.

\_\_\_\_\_. Film, a sound art. Nova York: Columbia University, 2003. 536p.

\_\_\_\_\_. L'audio-vision. Son et image au cinéma. 2. ed. Lassay-les-Châteaux : Nathan, 2004. 186p.

CINEMATECA BRASILEIRA. Manual de manuseio de películas cinematográficas. 3. ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. 80p.

CLAIR, RENÉ. The Art of Sound. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). **Film sound: theory and practice**. New York: Columbia University, 1985. p. 92-95.

CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.). **A experiência**

**etnográfica: antropologia e literatura no século XX.** Rio de Janeiro, UFRJ, 2002. 132-178p.

COELHO, Luís Fernando Hering. Os Músicos Transeuntes: de palavras e coisas em torno de uns Batutas. 2009. 295f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo. Bauru, SP: EDUSC, 1998. 70p.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e o (re)descobrimento do Brasil. **Projeto História**, São Paulo, n. 20, p. 195 – 220, abr. 2000.

CORREA JR., Fausto. **A Cinemateca Brasileira: das luzes aos anos de chumbo.** São Paulo: UNESP, 2010. 292p.

COSTA, Fernando Moraes. O Som no Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. 260p.

\_\_\_\_\_. Anos 1930 e 1940: a música nas produções da Cinédia. In: FREIRE, Rafael Luna (Ed.). **Nas trilhas do cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Tela Brasilis, 2009. p. 12-22.

COUTO DE MAGALHÃES, General. O Selvagem. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975. 194p.

COWAN, Lester. Introduction to recording. In: COWAN, Lester (Org.). **Recording sound for motion pictures.** Nova York; Londres: McGraw-Hill Book Company, 1931. p. 34-41.

DECCA, Edgar de. 1930, o silêncio dos vencidos: memória, história e revolução. São Paulo: Brasiliense, 2004. 209p.

DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1 : l'image mouvement.* Paris: Minuit, 1983. 297p.

\_\_\_\_\_. *Cinéma 2: l'image-temps.* Paris: Minuit, 1985. 379p.

\_\_\_\_\_. *Foucault.* Paris: Les Éditions de minuit, 2004. 141p.

\_\_\_\_\_. Diferença e Repetição. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 437p.

\_\_\_\_\_. A dobra: Leibniz e o barroco. 6. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012. 240p.

DOMINGUEZ, Maria Eugênia. *Suena el Río: entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires*. 2009. 265f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2009.

DUARTE, Benedito J. Roteiro de Humberto Mauro. In: VIANY, Alex (Org.). **Humberto Mauro: sua vida/ sua arte/ sua trajetória no cinema**. Rio de Janeiro: Artenova, 1978. p.48-58.

DUARTE, Roberto. A partitura. In: **Restauração**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 7-8.

DUMONT, Louis. Introduction : identités collectives et idéologie universaliste: leur interaction de fait. In: **Homo aequalis II : l'idéologie allemande**. Paris: Gallimard, 1991. p. 15-31.

DURKHEIM, Émile. As Formas elementares da vida religiosa. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 499p.

ECO, Umberto. Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 284p.

EISENSTEIN, Sergei. A Forma do Filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. 235p.

\_\_\_\_\_. PUDOVKIN, V.I; ALEXANDROV, G. V. Declaração. In: EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p.225-227.

ELIAS, Norbert. Sobre o tempo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. 165p.

EMBRAFILME. Filmografia. In: **Mostra Humberto Mauro**. São Paulo: Embrafilme/ Secretaria da Cultura – MEC, 1984. p. 21-32.

FARAS, João. Carta de Mestre João Para D. Manoel. In: GARCIA, José Manuel (Org). **O Descobrimento do Brasil nos textos de 1500 a 1571**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. p. 35-37.

FAUSTO, Boris. A Revolução de 1930. *Historiografia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 159p.

\_\_\_\_\_. *História do Brasil*. 12 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. 600p.

FAUST RAMOS, Diego. O tempo Kamayurá. 2010. 128f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

FELICE, Fabrício. “A Apoteose da Imagem”: cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin-Club. 2012. 180f. Dissertação (Mestrado em Imagem e Som ) - Universidade Federal de São Carlos. São Carlos. 2012.

FLÉCHET, Anaïs. *Villa-Lobos à Paris: un écho musical du Brésil*. Paris : L'Harmattan, 2004. 154p.

FLORES, Moacyr. Souza, Bernardino José de. In: **Dicionário de História do Brasil**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. p. 497.

FOCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1976. 360p.

\_\_\_\_\_. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Grall, 1979. 295p.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 541p.

\_\_\_\_\_. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 2001. 79 p.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 665p.

GALDINO, Mário da Rocha. Paulo Benedetti – dossiê. In: *Cinema Brasileiro: 8 Estudos*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/ FUNARTE, 1980. p. 109-136.

GARCÍA, Alfonso del Amo. *Clasificar para Preservar*. Madrid: Cineteca Nacional, 2006. 228p.

GARCIA, José Manuel. *O Descobrimento do Brasil nos textos de 1500 a 1571*. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2000. 87p.

GARRAMUÑO, Florencia. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007. 270p.

GATTI, André. Francisco Serrador. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004. p. 506-507.

GIACOMO, Arnaldo Magalhães de. Villa-Lobos. *Alma Sonora do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Melhoramentos; Rio de Janeiro: INL, 1972. 125p.

GOMERY, Douglas. *The coming of sound: technological change in American film industry*. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). **Film sound: theory and practice**. Nova York: Columbia University, 1985. p.5-24.

GOMES, Angela de Castro. *História & Historiadores*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. 220p.

GONZAGA, Alice; AQUINO, Carlos. *50 anos de Cinédia*. Rio de Janeiro: Lincoln Martins, 1987. 175p.

\_\_\_\_\_. *Gonzaga por ele mesmo. Memórias e escritos de um pioneiro do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1989. 163p.

GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Londres: BFI Publishing; Indiana University Press; Bloomington & Indianapolis, 1987. 190p.

GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial. Ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.175p.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. 244p.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. 265p.

GUERRINI JR; Irineu. Invocação em defesa da pátria: Villa-Lobos no cinema brasileiro. **Arte e Cultura da América Latina**, São Paulo, v. XIII, p. 57-82, 2º sem. 2004.

GUIMARÃES, Luiz. Villa-Lobos visto da platéia e da intimidade. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972. 385p.

GUINLE, Carlos. Depoimento. In: **Presença de Villa-Lobos**. v.3. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1969. p. 47-48.

HALBWACHS, Maurice. La mémoire collective. Paris : Presses Universitaires de France, 1997. 295p.

HALLEWELL, Laurence. O Livro no Brasil: sua história. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2005. 809p.

HANDZO, Stephen. Appendix: a narrative glossary of film sound. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). *Film sound: theory and practice*. Nova York: Columbia University, 1985. p. 383 - 426.

HEFFNER, Hernani. Notas sobre *O descobrimento do Brasil* de Humberto Mauro. In: **Restauração**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997a. p. 16-19.

\_\_\_\_\_. **Anotações para o artigo “Notas sobre *O descobrimento do Brasil* de Humberto Mauro”**. Rio de Janeiro, 1997b, não paginado. Trabalho não publicado.

\_\_\_\_\_. Alberto Botelho; Som. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004.p. 63, 519-521.

HODEL, Brian. Villa-Lobos and the Guitar. **Guitar Review**, Estados Unidos, n. 72, p. 20-26. 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 220p.

HORTA, Luís Paulo. Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Alumbramento; Livroarte, 1986. 184p.

HUFF, Theodore. Charlie Chaplin. Nova York: Arno Press, 1972. 354p.

JARDIM, Gil. O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinsky na obra do compositor. São Paulo: Filarmonia Brasileira, 2005. 144p.

KANT, Immanuel. Crítica da Razão Pura. São Paulo: Martin Claret, 2009. 540p.

KIEFER, Bruno. História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do sec. XX. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977. 140p.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira. 2. ed. Porto Alegre: Movimento; Brasília: INL, 1986. 179p.

KIESLING, Barret. Talking pictures: how they are made how to appreciate them. Richmond; Atlanta; Dallas; Nova York; Chicago: Johnson Company, 1937. 332p.

KLEIN, Étienne. O Tempo. Lisboa: Instituto Piaget, 1995. 139p. KNIGHT, Arthur. Uma história panorâmica do cinema. Rio de Janeiro: Lidador LTDA, 1970. 293p.

KNIGHT, Arthur. Uma história panorâmica do cinema. Rio de Janeiro: Lidador LTDA, 1970. 293p.

\_\_\_\_\_. The movies learn to talk: Ernst Lubitsch, René Clair, and Roulen Mamoulian. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). In: **Film sound: theory and practice**. Nova York: Columbia University, 1985. p. 213-220.

KNOX, H.G. The ancestry of sound pictures. In: COWAN, Lester (Org.). **Recording sound for motion pictures**. Nova York; Londres: McGraw-Hill Book Company: 1931. p. 1-12.

\_\_\_\_\_. The Movies Learn to Talk: Ernst Lubitsch, René Clair, and Roulen Mamoulian. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). **Film**

**Sound. Theory and Practice.** Nova York: Columbia University, 1985. p. 213-220.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro do Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.* Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. 366p.

KRIEGER, Edino. Atualidade de Villa-Lobos. In: **Presença de Villa-Lobos.** v. 7. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1972. p. 41-56.

LACERDA, Izomar. *Nós somos Batutas: uma antropologia da trajetória do grupo musical carioca Os Oito Batutas e suas articulações com o pensamento musical brasileiro.* 2011. 235f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis. 2011.

LANÇA, Xênia. 90 anos de Projeção da Sétima arte no Brasil. **Cultura e Arte,** Belo Horizonte, 7 jul. 1988, p.11, pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

LATOUR, Bruno. Ces réseaux que la raison ignore - laboratoires, bibliothèques, collections. In : **Le pouvoir des bibliothèques : la mémoire des livres dans la culture occidentale.** Paris: Albin Michel, 1996. p. 23-46.

\_\_\_\_\_. Referência circundante: amostragem do solo da floresta Amazônica. In: **A esperança de Pandora.** Bauru: EDUSC, 2001. p. 39-96.

\_\_\_\_\_. *Reassembling the social: an introduction to actor-network-theory.* Oxford; Nova York: Oxford University Press, 2007. p. 301.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória.* 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1996. 553p.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia, 2007. 303p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Histoire et ethnologie. Économies, Sociétés, Civilisations,* Paris, v.38, n. 6, p. 1217-1231, 1983.

\_\_\_\_\_. *O Pensamento selvagem.* Campinas: Papyrus, 1989. 323p.

\_\_\_\_\_. Raça e história. In: **Antropologia estrutural dois**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993. p. 328-366.

\_\_\_\_\_. Lévi-Strauss nos 90. **Mana**, Rio de Janeiro, v.4, n.2, p. 107-117, outubro de 1998.

\_\_\_\_\_. Abertura. In: **O Cru e o Cozido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.19-52.

LIMA, Antônio Carlos de Souza. Um grande cerco de paz: poder tutelar, indianidade e formação do Estado no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. 335p.

LIMA, Nísia Trindade; SÁ, Dominichi Miranda de. Apresentação, Roquette-Pinto e sua geração na república das letras e da ciência. In: LIMA, Nísia Trindade; SÁ, Dominichi Miranda de. (Org).

**Antropologia Brasileira: ciência e educação na obra de Edgar Roquette-Pinto**. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008. p.13-20, 57-84.

\_\_\_\_\_. SANTOS, Ricardo Ventura; COIMBRA Jr., Carlos E. A. Rondônia de Edgar Roquette-Pinto: antropologia e projeto nacional. In: LIMA, Nísia Trindade; SÁ, Dominichi Miranda de. (Org).

**Antropologia Brasileira: ciência e educação na obra de Edgar Roquette-Pinto**. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008. p. 99-121.

LIMA, Pedro. Humberto Mauro: 40 anos de luta por um cinema de poesia e brasilidade. **O Jornal**, Rio de Janeiro, p. 15, 10 dez. 1961. Consultado na Pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

LUCA, Tania Regina de. A grande imprensa na primeira metade do século XX. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina de. **História da imprensa no Brasil**. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 149 – 175.

MACHADO, Roberto. Introdução: por uma genealogia do poder. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Grall, 1979.p. VII- XXIII.

MARINHO, Rosendo. Perfil Cinematográfico. In: **Retrospectiva Carmen Santos**. Rio de Janeiro: Cinemateca do Museu de Arte Moderna, 1970. p. 1

MARIZ, Vasco. Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores, 1949. 159p.

\_\_\_\_\_. Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro. 5. ed. Rio de Janeiro: MEC/ DAC/ Museu Villa-Lobos, 1977. 173p.

\_\_\_\_\_. Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Correa de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983. 169p.

\_\_\_\_\_. Reavaliando Villa-Lobos. **Revista de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 461, p. 4-8, jan./fev./mar. 1987.

\_\_\_\_\_. Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro. 11. ed. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1989. p. 233.

\_\_\_\_\_. História da Música no Brasil. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 550.

MARTINS, Jorge Dodsworth. Villa-Lobos. In: **Presença de Villa-Lobos**. v.1. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965. p.111-113.

MAURO, André Fellipe. Humberto Mauro: o pai do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Idéias Ideais Design & Produções, 1997. 250p.

MAURO, Humberto. Palestra Cinematográfica. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, n.42, Figuras e Gestos, p. 27, 38, 19 out. 1943.

\_\_\_\_\_. Palestra Cinematográfica. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, n.44, Figuras e Gestos, p. 31, 2 nov. 1943.

\_\_\_\_\_. Palestra Cinematográfica. **A Cena Muda**, Rio de Janeiro, n.15, Figuras e Gestos, p. 30, 11 abr. 1944.

\_\_\_\_\_. Vocabulário dos termos tupis de “O Selvagem” de Couto de Magalhães. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1957.56p.

\_\_\_\_\_. Discurso em Festival Humberto Mauro , Cataguases, 1960, pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

\_\_\_\_\_. Depoimento para a posteridade. **Museu da Imagem e do Som**, Rio de Janeiro, documento em áudio, 25 nov. 1966. Entrevista concedida a Alex Viany, Ricardo Cravo Albin, Walter Silveira, Geraldo Santos Pereira e Ely Azeredo.

\_\_\_\_\_. Conversa com Humberto Mauro. Rio de Janeiro, 5 out. 1972. Cinemateca do MAM. Entrevista concedida a Miguel Borges, Alex Viany, David Neves Cosme e Alves Neto. Trabalho não publicado.

\_\_\_\_\_. Conversa com Humberto Mauro. Volta Grande, 10 mar. 1974, 19p. Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro. Entrevista concedida a Alex Viany. Trabalho não publicado.

\_\_\_\_\_. 1932: Hipnotismo e subentendimento, 1942: A prevalência da estrutura silenciosa, 1952: O Ciclo de Cataguases: texto escrito para o programa da *1ª Mostra Retrospectiva do Cinema Brasileiro, São Paulo/52*. In: Viany, Alex (Org.). **Humberto Mauro: sua vida/ sua arte/ sua trajetória no cinema**. Rio de Janeiro: Artenova, 1978a. p. 107-108, 117-122, 153-155.

\_\_\_\_\_. O filme dentro do filme. In: Viany, Alex (Org.). **Humberto Mauro: sua vida/ sua arte/ sua trajetória no cinema**. Rio de Janeiro: Artenova, 1978b, p. 291-302. Entrevista concedida a Alex Viany.

\_\_\_\_\_. Entrevista Humberto Mauro. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 10 abr. 1985, Suplemento Literário, p. 38-39. Entrevista concedida a Paulo Emílio Salles Gomes.

MAURO, José de Almeida. “Papai era um sonhador”: o fotógrafo José de Almeida Mauro conta porque seu pai não quis filmar na Vera Cruz. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 abr. 1997, Mais!, p. 5.

MAX ESCHIG. Heitor Villa-Lobos. Paris: Durand ; Salabert, 2007. 100p.

MÁXIMO, João. A música do cinema: os 100 primeiros anos. v. 2. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.442p.

\_\_\_\_\_. Perdido na Selva. **O Globo**, Rio de Janeiro, 20 jun. 2005, Segundo Caderno, p. 1.

MAYRINCK JR, Edwaldo; LEITE, Roberto. Trilha Sonora. In: **Restauração**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 10-11.

MAZZEU, Renato Brasil. Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira. 2002. 253f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2002.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do homem. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 2003. 407p.

MELLO, Zuza Homen de. A era dos festivais. São Paulo: 34, 2003. 528p.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. A “origem do samba” como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, n.31, p.156-175, 1996a.

\_\_\_\_\_. Musicalidade e ambientalismo na redescoberta do eldorado e do caraíba: uma antropologia do encontro Raoni-Sting. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.39, n.1, p. 145-189, 1996b.

\_\_\_\_\_. Músicas latino-americana, hoje: musicalidade e novas fronteiras. In: II CONGRESSO LATINOAMERICANO IASPM, 1997, Santiago. **Música popular em américa latina: actas del II Congresso Latinoamericano IASPM**. Santiago de Chile: FONDART (Ministério de Educação de Chile), 1999. p. 17-39.

\_\_\_\_\_. Authenticity and entertainment: ethnic folkways library, American ethnomusicology and the ethnic music market. In: BERLIN, G.; SIMON, A. (Ed.). **Music archiving in the world**. Berlim: Velag für Wissenschaft und Bildung, 2002. p. 385-391.

\_\_\_\_\_. Brasil. In: SHEPHER, John; HORN, David; LACING, Dave (Org.). **Continuum encyclopedia of popular music of the world. v. III. Caribbean and Latin America**. London: Continuum, 2005a. p.213-248.

- \_\_\_\_\_. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 20, n.58, p. 177-213, jun. 2005b.
- \_\_\_\_\_. Música nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul: estado da arte. **Mana**, n.13, v.2, p. 293-316, 2007.
- \_\_\_\_\_. A Festa da Jaguatirica: uma partitura crítico interpretativa. Florianópolis: Editora UFSC, 2013a. 526p.
- \_\_\_\_\_. Apúap world hearing revisited: talking with *animals, spirits* and other beings, and listening to the apparently inaudible. **Ethnomusicology Forum**, v.22, n.3, p.287-305, 2013b.
- MICELI, Sérgio. Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920- 1945). São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1979. 210p.
- MIRANDA, Luiz Felipe. Henrique Pongetti. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004. p. 431.
- MORAIS, Vinícius. Vinícius de Moraes transcreve hoje, a propósito do debate sobre cinema silencioso e sonoro, um interessante pronunciamento do diretor Humberto Mauro, escrito em 1932. **A Manhã**, 24 jun. 1942, p. 8.
- MOREIRA, Gabriel Ferrão; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Nozani-ná e o elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos dos anos 20. In: XX ANPPOM, Florianópolis. **Anais da ANPPOM**, São Paulo, 2010. p. 910- 914. CD-Rom.
- \_\_\_\_\_. O elemento indígena na obra de Villa-Lobos: observações músico-analíticas e considerações históricas. 2010b. 308f. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2010.
- MOREIRA, Ildeu de Castro; MASSARANI, Luisa; ARANHA, Jayme. Roquette-Pinto e a divulgação científica. In: LIMA, Nísia Trindade; SÁ, Dominichi Miranda de (Org). **Antropologia Brasileira: ciência e educação na obra de Edgar Roquette-Pinto**. Belo Horizonte: UFMG; Rio de Janeiro: Fiocruz, 2008. p. 247-270.

MORETTIN, Eduardo Victorio. Os limites de um projeto de monumentalização cinematográfica: uma análise do filme *Descobrimiento do Brasil (1937)*, de Humberto Mauro. 2001. 401f. Tese (Doutorado em Artes). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2001.

MORETTIN, Eduardo. Humberto Mauro, Cinema, História. São Paulo: Alameda, 2013. 496p.

MOURA, Roberto R; SANZ, Luiz Alberto. In: **Mostra Humberto Mauro**. São Paulo: Embrafilme/ Secretaria da Cultura – MEC, 1984. p. 5-8. 334p.

MURICY, Andrade. (sem título). **Jornal do Commercio**, 8 dez. 1937, *Pelo mundo da música*, p.7.

\_\_\_\_\_. A gravação de obras sinfônicas brasileiras. **Jornal do Commercio**, 15 fev, 1939, *Pelo mundo da música*, CD 8 de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos: uma interpretação. Rio de Janeiro: Ministério da educação e Cultura, 1961. 259p.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos em Discografia**. Rio de Janeiro, 1965. 28p.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos, sua obra**. 2.ed. Rio de Janeiro: MEC/ DAC, 1972.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos, sua obra**. versão 1.0. Rio de Janeiro: MinC/ IBRAM, 2009. 362p.

NÓBREGA, Adhemar. Os Choros de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975. 138p.

NOVO DICIONÁRIO DE HISTÓRIA DO BRASIL. São Paulo: Melhoramentos, 1970. p. 62, 120-121, 128, 179, 230-231, 294, 387, 528, 569.

NUNES, Mário. O Descobrimento do Brasil: produção brasileira, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 dez. 1937, p.15.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. A cor e o som da nação: a ideia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948). São Paulo: Annablume, 2000. 218 p.

\_\_\_\_\_. Repertório de identidades: música e representações do nacional em Mário de Andrade (Brasil) e Alejo Carpentier (Cuba) (décadas de 1920-1940). 2002. 313f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2002.

OLIVEIRA, Allan de Paula. Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja. 2009. 352f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina Florianópolis. 2009.

OLIVEIRA, Érica Bauer de. Humberto Mauro é o Cinema Brasileiro. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 4 maio 1982, pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira & Identidade Nacional. São Paulo: Brasiliense, 1985. 148p.

OLIVEIRA, Marcelo Carvalho de; LOPES, Rodrigo de Castro. Manual de produção de CDs e fitas demo. 2.ed. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999. 260p.

PAULA BARROS, Carlos Marinho de. O Romance de Villa-Lobos. Rio de Janeiro: A Noite, 1951. 220p.

PEIXOTO, Fernanda. Lévi-Strauss no Brasil e a formação do etnólogo. **Mana**, Rio de Janeiro, v.4, n.1, p. 79-107, 1998.

PEPPERCORN, Lisa. Villa-Lobos: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. 174p.

PERDIGÃO, Paulo. Trajetória de Humberto Mauro. **Filme e Cultura**, n.3, p. 4-23, jan./fev. 1967.

PIEIDADE, Acácio. Música popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira. **Dapesquisa**, Florianópolis, v.1, n.2, 7p, ago. 2004/jul.2005. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume1/numero2/music\\_a.htm](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume1/numero2/music_a.htm)>. Acesso em: 28 out.2014.

\_\_\_\_\_. Rhetoricity in the music of Villa-lobos: musical topics in Brazilian early XXth century music. In: INTERNATIONAL CONFERENCE ON MUSICA SEMIOTICS, 2012, Edimburgo. **Proceedings of the international conference on Music Semiotics in memory of Raymond Monelle**. Edimburgo: Universidade de Edimburgo, 2012. p. 346- 353.

PONGETTI, Henrique. In: VIANY, Alex (Org.). **Humberto Mauro: sua vida/ sua arte/ sua trajetória no cinema**. Alex Viany. Rio de Janeiro: Artenova, 1978. p. 61-63.

PUDOVKIN, Vsevolod. Asynchronism as a Principle of Sound Film. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). **Film sound: theory and practice**. Nova York: Columbia University, 1985. p. 86-91.

RAMOS, Lécio Augusto. Paulo Benedetti, Cinearte, Filme cantante, Adhemar Gonzaga, Líbero Luxardo. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Senac, 2004. p. 54-55, 126-127, 241-243, 279-281, 345.

RAMOS, Jorge. Ditadura Vargas incinerou em praça pública 1.640 livros de Jorge Amado. **Correio**, Salvador, 10 ago. 2012. Disponível em: <<http://www.correio24horas.com.br/detalhe/noticia/ditadura-vargas-incinerou-em-praca-publica-1640-livros-de-jorge-amado>>. Acesso: 12 set. 2014.

REICHENBACH, Hans. The direction of time. Berkeley: University of California Press, 1956. 280p.

RESENDE, Henrique de. Humberto Mauro e o Cinema Nacional. **Minas Gerais**, Belo Horizonte, 28 out. 1978, suplemento literário, pasta Humberto Mauro da Biblioteca da Funarte.

RIBEIRO, Armando Vidal Leite. Villa-Lobos nos Estados Unidos em 1939 e 1940. In: **Presença de Villa-Lobos**.v.2. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1966. p.21-25.

ROCHA, Glauber. Humberto Mauro e a situação histórica. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 out. 1961, suplemento dominical, p.1.

\_\_\_\_\_. Revisão Crítica do Cinema Brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 238p.

RODRIGUES, Aryon D. As línguas gerais sul-americanas. **Papia**, São Paulo, v.4, n.2, p. 6-18, 1996.

ROQUETTE-PINTO, Edgar. Rondônia. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917. 252p.

SADOUL, Georges. O cinema:sua arte, sua técnica, sua economia. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956. 339p.

\_\_\_\_\_. Mauro Umberto In : **Dictionnaire des Cineastes**. 4. ed. Paris: Microcosme, 1990. p. 206.

SALLES GOMES, Paulo Emílio; GONZAGA, Adhemar. 70 anos de cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura S.A., 1966. 160p.

\_\_\_\_\_. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo: Perspectiva, 1974. 475p.

\_\_\_\_\_. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra: EMBRAFILME, 1980. 87p.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos: Processos Compositonais. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.263p.

SALT, Barry. Film style and technology in the thirties: sound. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). **Film sound: theory and practice**. Nova York: Columbia University, 1985. p.37-43.

SANTOS, Daniel Zanella dos. *Uirapuru* de Villa-Lobos e Sam Zebba: uma análise comparativa entre música e cena. In: XXIV CONGRESSO

DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. São Paulo, 2014. no prelo.

SAHLINS, Marshall. Ilhas de História. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. 218p.

SCHIC, Anna Stella. In: **Presença de Villa-Lobos**. v.1. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965. 15-17.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos o Índios Branco. Rio de Janeiro: Imago, 1989. 202p.

SCHÜTZ, Alfred. Faire de la musique ensemble: une étude de la relation sociale. In : **Écrits sur la musique 1924-1956**. Paris : MF, 2007.p.112-139.

SCHVARZMAN, Sheila. Humberto Mauro: e as imagens do Brasil. São Paulo: Editora UNESP, 2004. 398p.

SEEGER, Anthony. Prólogo. In: MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A Festa da Jagatirica: uma partitura crítico interpretativa**. Florianópolis: UFSC, 2013a. p.15-22.

\_\_\_\_\_. Fazendo Parte: sequências musicais e bons sentimentos. **Anthropológicas**, Pernambuco, ano 17, v. 24, n.2, p.7-42, 2013.

SEGISMUNDO, Fernando. Como vê o cinema brasileiro um de seus fundadores. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 12 jan. 1952, segunda seção, p.1.

SILVA, Maria Augusta Machado da. Um homem chamado Villa-Lobos. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 1/88, p. 45-65, 1988.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos, sua música, suas ideias. In: **Villa-Lobos, sua música, suas idéias**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009. 1 disco compacto (44min): digital, estéreo. VLCD2009.

SIMBALISTA, Eduardo. O cinema-cachoeira de Humberto Mauro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 30. abr. 1973, Caderno B, p.5.

SIMIS, Anita. Estado e Cinema no Brasil. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008. 312p.

SOUZA, Carlos Roberto de. 80 anos de Humberto Mauro. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 mai. 1977, Caderno B, p. 05.

\_\_\_\_\_. O Cinema de Mauro. In: **Mostra Humberto Mauro**. São Paulo: Embrafilme/ Secretaria da Cultura – MEC, 1984. p. 10-20.

\_\_\_\_\_. Cinema em Tempos de Capanema. In: BOMENY, Helena (Org.). **Constelação Capanema: intelectuais e políticas**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001. p. 153-182.

\_\_\_\_\_. A Cinemateca Brasileira e a preservação de filmes no Brasil. 2001. 318f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2009.

SOUZA, José Inácio de Melo. Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Senac São Paulo, 2004. 340p.

SOUZA, Márcio. Um novo descobrimento. In: **Restauração**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 5.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. Em busca do Brasil: Roquette-Pinto e o retrato antropológico brasileiro (1905-1935). 2011. 382f. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) - Casa de Oswaldo Cruz, Fiocruz. Rio de Janeiro. 2011.

TACUCHIAN, Ricardo. Villa-Lobos uma revisão. **Brasiliana**, Rio de Janeiro, n.19, p. 5-14, ago. 2009.

TARASTI, Eero. Heitor Villa-Lobos e a música dos índios brasileiros. In: **Presença de Villa-Lobos**. v.11. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1980. p. 65-80.

TINHORÃO, José Ramos. Música popular: teatro & cinema. Petrópolis: Vozes, 1972. 288p.

\_\_\_\_\_. Música popular – do gramofone ao rádio e TV. São Paulo: Editora Ática, 1981. 215p.

\_\_\_\_\_. História social da música popular brasileira. São Paulo: 34, 1998. 368p.

TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade e Villa-Lobos. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1987. 120p.

\_\_\_\_\_. Introdução, Eu victrolo, tu victrolas, ele victrola. In: TONI, Flávia Camargo (Org.). A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade. São Paulo: Senac, 2004. p. 25 – 50.

TRAVASSOS, Elizabeth. Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 220p.

TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e música brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 75p.

VEGA, Carlos. Mesomusic: an essay on the music of the masses. **Ethnomusicology**, Nova Orleans, v. X, n.1, p. 1-17, jan. 1966.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi; VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria Castro. **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982. p. 71-108.

VIANA, Zelito; ASSIS, Joaquim. Villa-Lobos. Uma vida de paixão. Rio de Janeiro: Revan, 2000. 184p.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995. 193p.

VIANY, Alex. Introdução ao Cinema Brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1993. 148p.

VIDAL, Barros. Em torno do “Descobrimento do Brasil” o nosso primeiro filme histórico. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 out. 1937, p.8.

VIDAL, Pierre. Visages de Villa-Lobos. In: VILLA-LOBOS, Heitor. **Par Lui Même**. Estados Unidos: EMI France, 1991. 6 discos compactos

(78min2seg ; 69min43seg ; 69min58seg ; 63min41seg ; 72min29seg ; 70min11seg). CZS 767229 2.

VILLA-LOBOS, Heitor. Suíte Floral. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1918. 12p. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. Nonetto. Paris: Max Eschig, 1923. 71p. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. **Três poemas indígenas**. Rio de Janeiro, manuscrito, 1926. 40p. 1 partitura. Consultado no Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional.

\_\_\_\_\_. A arte, poderoso fator revolucionário. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 8 nov. 1930, p.2.

\_\_\_\_\_. Uma criação de real utilidade: o Instituto de Educação Musical Popular da Universidade do Distrito Federal. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 abr. 1935, CD2 de recortes de jornal do Museu Villa-Lobos.

\_\_\_\_\_. **Descobrimento do Brasil: 1ª suíte**. Rio de Janeiro, manuscrito, 1937a. 106p. 1 partitura. Consultado no Museu Villa-Lobos.

\_\_\_\_\_. **Descobrimento do Brasil: 2ª suíte**. Rio de Janeiro, manuscrito, 1937b. 76p. 1 partitura. Consultado no Museu Villa-Lobos.

\_\_\_\_\_. **Descobrimento do Brasil: 3ª suíte**. Rio de Janeiro, manuscrito, 1937c. 119p. 1 partitura. Consultado no Museu Villa-Lobos.

\_\_\_\_\_. **Descobrimento do Brasil: 4ª suíte**. Rio de Janeiro, manuscrito, 1937d. 152p. 1 partitura. Consultado no Museu Villa-Lobos.

\_\_\_\_\_. **A Procissão da Cruz do Filme Descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro, manuscrito, 1937e. 4p. 1 partitura. Consultado no Museu Villa-Lobos.

\_\_\_\_\_. O espírito que predomina em “O Descobrimento do Brasil” é o de uma absoluta fidelidade histórica! – disse-nos, em palpitante entrevista, o maestro Villa-Lobos. **Gazeta de Notícias**, 1 dez. 1937f, *Cinema Brasileiro*, p.9. Entrevista concedida por Villa-Lobos à Gazeta de Notícias.

\_\_\_\_\_. O filme Descobrimento do Brasil, com música de Villa-Lobos. **Jornal do Commercio**, 5 dez. 1937g, p.11. Entrevista concedida por Villa-Lobos ao Jornal do Commercio.

\_\_\_\_\_. Lost. In: **Magdalena**. Rio de Janeiro, manuscrito, 1948. 6p. 1 partitura. Consultado no Museu Villa-Lobos.

\_\_\_\_\_. **Canção do Marinheiro**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1950. 5p.

\_\_\_\_\_. Novas diretrizes da educação cívico- artística musical – arte, esporte e cultura. In: **Presença de Villa-Lobos**. v. 2. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos: 1966. p. 97-100.

\_\_\_\_\_. Apologia à arte, Entrevista, Minha filosofia. In: **Presença de Villa-Lobos**. v.3. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1969. p.103-104, 109-113, 119-120.

\_\_\_\_\_. Educação artística no civismo, Brasil. In: **Presença de Villa-Lobos**, v.5. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1970.p. 82-87, 91-99.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. In: **Presença de Villa-Lobos**. v.6. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1971. p. 95-129.

\_\_\_\_\_. Apelo ao Chefe do Governo Provisório da República Brasileira. In: **Presença de Villa-Lobos**. v.7. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1972. p. 85-87.

\_\_\_\_\_. Choros nº3: Pica-páo. Paris, Max Eschig, 1978. 12p. 1 partitura.

\_\_\_\_\_. Novas diretrizes da educação cívico-artístico musical. In: **Presença de Villa-Lobos**. v.12. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1981. p. 99-103.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. 155p.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 7-31.

WERNECK, Ronaldo. Kiryrí rendáua toribóca opé: Humberto Mauro revisto por Ronaldo Werneck. São Paulo: Arte Paulista, 2009. 447p.

WEIS, Elisabeth; BELTON, John Classical Sound Theory. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John (Ed.). **Film sound: theory and practice**. Nova York: Columbia University, 1985. p.75-82.

WISNIK, Miguel. O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977. 188p.

WOLFF, Marcus. Villa-Lobos nos anos vinte: do modernismo universalista à busca da brasilidade. In: 2º SIMPÓSIO VILLA-LOBOS: perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos, São Paulo, 23 – 25 nov. 2012. **Anais do 2º Simpósio Villa-Lobos**. São Paulo: ECA/USP, 2012. 18p.

WOLF, S. K. The Western Electric reproducing system. In: COWAN, Lester (Org.) **Recording sound for motion pictures**. Nova York; Londres: McGraw-Hill Book Company, 1931. p. 286-303.

ZEBBA, Sam. Making “Uirapuru”: a musical quest in the Brazilian Rain Forest. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**, Belém, v. 5, n. 1, p. 173-184, jan.- abr. 2010.

## Filmografia

A LUZ de Minas. Direção de Sérgio Amzalak. Belo Horizonte: Tatarana Imagens, 1937. Imagem digital (30min): son., color. Port. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=gnOE\\_OBzddc](http://www.youtube.com/watch?v=gnOE_OBzddc)>. Acesso em: 14 out. 2014.

ALEXANDER Nevsky. Direção de Sergei Prokofiev. União Soviética: Mosfilm, 1938. 1 disco digital versátil (1h48min): DVD, son., p&b. Legendado. Eng.

ALÔ, Alô, Carnaval! Direção Adhemar Gonzaga. Rio de Janeiro: Cinédia, 1936. Imagem digital (61min): son., p&b. Port. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=pRZdQSrfA8s>>. Acesso em: 28 out. 2014.

À NOUS la Liberté. Direção de René Clair. Paris: Filmsonor, 1931. 1 disco digital versátil (1h24min): DVD, son., p&b. Fr.

ARGILA. Direção Humberto Mauro. Rio de Janeiro: D.F.B, 1940. 1 disco digital versátil (93min): DVD, son., p&b. Port.

BRASA dormida. Direção Humberto Mauro. Cataguases: Phebo, 1928. 1 disco digital versátil (120min): DVD, sil., p&b.

BRASILIANAS n°1: Canções Populares (Chuí-Chuí e Casinha Pequeninha). Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1945. 1 disco digital versátil (8min): DVD, son, p&b. Port.

BRASILIANAS n°2: Canções Populares (Azulão e Pinhal). Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1948. 1 disco digital versátil (7min): DVD, son, p&b. Port.

BRASILIANAS n°3: Aboio e Cantiga. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1954. 1 disco digital versátil (10min): DVD, son, p&b. Port.

BRASILIANAS n°4: Engenhos e Usinas. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1955. 1 disco digital versátil (7min): DVD, son, p&b. Port.

BRASILIANAS n°5: Cantos de Trabalho. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1955. 1 disco digital versátil (10min): DVD, son, p&b. Port.

BRASILIANAS n°6: Manhã na Roça. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1956. 1 disco digital versátil (8min): DVD, son, p&b. Port.

BRASILIANAS n°7: Meus Oito Anos. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1956. 1 disco digital versátil (11min): DVD, son, p&b. Port.

BRASILIANAS n°8: A Velha a Fiar. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1964. 1 disco digital versátil (7min): DVD, son, p&b. Port.

CANTO da Saudade. Direção Humberto Mauro. Volta Grande: Rancho Alegre, 1952. 1 disco digital versátil (100min): DVD, son., p&b.Port.

CARRO DE BOIS. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INC, 1974. 1 disco digital versátil (7min): DVD, son, cor. Port.

CINEMATECA Brasileira. Direção de Vera Roquette-Pinto. Câmera Aberta. São Paulo: TV Cultura, 1984. 1 disco digital versátil (59min): DVD, son, cor. Port.

CITY Lights. Direção de Charles Chaplin. Hollywood: United Artists, 1931. Imagem digital (1h23min): son., p&b. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=-5uS7ZHCD2Q>>. Acesso em: 21 out.2014.

DESCOBRIMENTO do Brasil. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Brasília Films, 1937. 1 disco digital versátil (62min.): DVD, son., p&b. Port.

ENTREVISTA com Humberto Mauro. Direção David Neves e Alex Viany. Volta Grande: Setor de Rádio e Televisão da EMBRAFILME, 1977. 1 disco digital versátil (24min): DVD, son., color. Port.

- GANGA Bruta. Direção Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Cinédia, 1933. 1 disco digital versátil (79min): DVD, sil., p&b.
- GREEN Mansion. Direção Mel Ferrer. Hollywood: Cinema Scope and Metrocolor, 1959. 1 disco digital versátil (1h52min): DVD, son., color. Ing.
- JOÃO de Barro. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1956. 1 disco digital versátil (21min): DVD, son, p&b. Port.
- LÁBIOS sem Beijo. Direção Humberto Mauro. Rio de Janeiro: Cinédia, 1930. 1 disco digital versátil (73min): DVD, sil., p&b.
- LE MILION. Direção de René Clair. Paris: Filmsonor, 1931. 1 disco digital versátil (1h22min): DVD, son., p&b. Fr.
- MAURO, Humberto. Direção David Neves. Rio de Janeiro, 1964. Imagem digital (21min), son., color. Port. Disponível em : <<http://vimeo.com/20523003>> Acesso em: 14 out. 2014.
- MODERN Times. Direção de Charles Chaplin. Hollywood: United Artists, 1936. Imagem digital (1h23min): son., p&b. Disponível em : <<http://www.youtube.com/watch?v=bDkM0ux6H50>>. Acesso em: 21 de out. 2014.
- O ÍNDIO de Casaca. Direção de Roberto Feith. Rio de Janeiro: Rede Manchete de Televisão, 1987. 1 videocassete (1h52min): VHS, son., color. Port.
- SAMBA da Vida. Direção Luiz de Barros. Rio de Janeiro: Cinédia, 1937. 1 disco digital versátil (1h45min): DVD, son., p&b. Port.
- SANGUE Mineiro. Direção Humberto Mauro. Cataguases: Phebo, 1929. 1 disco digital versátil (83min): DVD, sil., p&b.
- SÃO JOÃO Del Rei. Direção de Humberto Mauro. Rio de Janeiro: INCE, 1958. 1 disco digital versátil (10min): DVD, son, p&b. Port.
- SOUS les toits de Paris. Paris: Les Films Sonores Tobis, 1930. 1 disco digital versátil (1h33min): DVD, son., p&b. Fr.

TESOURO Perdido. Direção Humberto Mauro. Cataguases: Phebo, 1927. 1 disco digital versátil (80min): DVD, sil., p&b.

THE GREAT Dictator. Direção de Charles Chaplin. Hollywood: United Artists, 1940. Imagem digital (2h): son., p&b. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ePW-1BbJ4I8>>. Acesso em: 21 out. 2014.

VILLA-LOBOS. Direção Zelito Viana. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 2000. 1 disco digital versátil (2h11min): DVD, son., color. Port.

## Discografia

PARECI; NAMBIKUARA. *Rondônia*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2008. 1 disco compacto (14min): digital, estéreo. Coleção documentos sonoros.

VILLA-LOBOS, Heitor; NEW ART Wind Quintet. Trio, Quartet and Quintet for Woodwinds. Nova York: Westminster Recording, 1954. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. WL5360.

\_\_\_\_\_; CASTRO, Juan José. *The Surprise Box*. Estados Unidos: RCA Victor, 1957. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. LM 2143.

\_\_\_\_\_. *Villa-Lobos Conducts The Violoncelo Society*. Estados Unidos: Everest, 1959. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. SDBR3024.

\_\_\_\_\_; SCHIC, Anna Stella. *O Piano de Villa-Lobos na Semana de 22*. São Paulo: Estúdio Eldorado 195-. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 60.82.0397.

\_\_\_\_\_; MARISTANY, Cristina; BOCCHINO, Alceu (piano). *Canções Típicas Brasileiras*. São Bernardo do Campo: EMI, 1964. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. (sem número de registro).

\_\_\_\_\_. *Villa-Lobos*. São Bernardo do Campo: Angel, 1965. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. CBX 241/242. Série Brasileira.

\_\_\_\_\_; VAN BARENTZEN, Aline (piano). *Orquestra Nacional da Radiodifusão Francesa*. Disco. Série Brasileira. São Bernardo do Campo: Angel, 1967. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 3CBX 440/441.

\_\_\_\_\_; HALASZ, Lazslo. *Villa-Lobos na Música Sinfônica*. Brasil: Museu Villa-Lobos/MEC/DAC, 1974. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. MEC/DAC/MVL 011.

\_\_\_\_\_ ; MAGNANI, Sergio. Orquestra Sinfônica Brasileira. Villa-Lobos Festival 1975. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, MEC, DAC, PAC, 1975. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. MVL 015.

\_\_\_\_\_ ; MICHEL, Catherine; ALMEIDA, Antônio de. Orquestra da Ópera Nacional de Monte Carlo. Concerto Para Harpa e Orquestra. Rio de Janeiro: Philips, 1976. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 6500812.

\_\_\_\_\_ ; BRANDÃO, José Vieira. Villa-Lobos no canto orfeônico. Coro dos meninos cantores de Petrópolis. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, Caravelle, 1977. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. (sem número de registro).

\_\_\_\_\_ ; LAKSCHEVITZ, Elza Lakschevitz. Missa São Sebastião. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1978. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 022/1978.

\_\_\_\_\_ ; WENGLER, Marcel. II Concurso Internacional de Regência. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC/DAC, 1978. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. MEC/DAC/MVL 023.

\_\_\_\_\_ ; SZIDON, Roberto. Cirandas e Cirandinhas. Rio de Janeiro: Kuarup, 1979. 1 disco digital compacto (67min): digital, estéreo. KCD067.

\_\_\_\_\_ ; BEACHY, Morris J. The University of Texas Chamber Singers. Villa-Lobos. I Concurso Internacional de Coro Misto. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1979. 1 disco (45min.): 33 1/3 rpm, microsulco, estéreo. 024/79.

\_\_\_\_\_ ; SANTOS, Turbío. Villa Violão: obra completa para violão solo. Manaus: Kuarup, 1987. 1 disco compacto (67min): digital, estéreo. MKCD – 0228.

\_\_\_\_\_ . Magdalena: a musical adventure. Nova York: CBS, 1989. 1 disco compacto (69min): digital, estéreo. MK 44945.

\_\_\_\_\_. Par Lui Môme. Estados Unidos: EMI France, 1991. 6 discos compactos (78min2seg ; 69min43seg ; 69min58seg ; 63min41seg ; 72min29seg ; 70min11seg): digital, estéreo. CZS 767229 2.

\_\_\_\_\_; DUARTE, Roberto. Gênese, Erosão, Amazonas, Dawn in a Tropical Forest. Alemanha: Marco Polo, 1992 (61min). 1 disco compacto (78min): digital, estéreo. 8.223357.

\_\_\_\_\_; DUARTE, Roberto. Descobrimento do Brasil. Suítes n. 1-4. Slovak Radio Symphony Orchestra. Manaus: Marco Polo, 1993. 1 disco compacto (78min28seg): digital, estéreo. 8.223551.

\_\_\_\_\_; BREAM, Julian; PREVIN, André. Guitar Concerto, Études, Preludes. Londres: RCA Victor, 1993. 1 disco digital compacto (68min): digital, estéreo. 0902661604Z.

\_\_\_\_\_; DUARTE, Roberto. Rudepoema, Danças características africanas, Dança frenética, Dança dos mosquitos. Marco Polo: Eslováquia, 1994. 1 disco digital compacto (54min): digital estéreo. 8.223552

\_\_\_\_\_, et al.. Música de Câmera Brasileira. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, FUNPROARTE, 1996. 1 disco digital compacto (59min): digital, estéreo. (sem número).

\_\_\_\_\_; MENESES, Antônio; PÉREZ, Víctor Pablo. Conciertos para Violonchelo y Orquestra nº1 & 2 e Fantasía Para Cello y Orquestra. França: Valois, 1999. 1 disco digital compacto (64min14seg): digital, estéreo. V4843.

\_\_\_\_\_; SAYÃO, Bidu. Opera Arias & Brazilian Folk Songs. Nova York: Sony, 1995. 1 disco compacto (72min49seg): digital, estéreo. CD 01062355-10.

\_\_\_\_\_; VERZONI, Marcelo. O piano brasileiro. Manaus: Orpheus, 1996. 1 disco compacto (68min8seg): digital, estéreo. (sem número).

\_\_\_\_\_. Inspiration Brazil. Londres: EMI, 1996. 1 disco compacto (47min16seg): digital, estéreo. 5 65880 2.

\_\_\_\_\_ ; ST. CLAIR, Carl. Heitor Villa-Lobos Sinfonia n°1 e Sinfonia n°11. Stuttgart: SWR, 1999. 1 disco compacto (52min15seg): digital, estéreo. 999568-2.

\_\_\_\_\_ ; ST. CLAIR, Carl. Heitor Villa-Lobos Sinfonia n°4 e Sinfonia n°12. Stuttgart: SWR, 2000. 1 disco compacto (53min30seg): digital, estéreo. 999525-2.

\_\_\_\_\_ ; ST. CLAIR, Carl. Heitor Villa-Lobos Sinfonia n°6 e Sinfonia n°8. Stuttgart: SWR, 2001. 1 disco compacto (69min20seg): digital, estéreo. 999517-2.

\_\_\_\_\_ ; ST. CLAIR, Carl. Heitor Villa-Lobos Sinfonia n°3 e Sinfonia n°9. Stuttgart: SWR, 2002. 1 disco compacto (61min25seg): digital, estéreo. 999712-2.

\_\_\_\_\_ ; ST. CLAIR, Carl. Heitor Villa-Lobos Sinfonia n°7 e Sinfonietta n°1. Stuttgart: SWR, 2004. 1 disco compacto (57min30seg): digital, estéreo. 999713-2.

\_\_\_\_\_ ; RIAS, Orquestra de Berlim. Choros n°6 e Bachianas Brasileiras n°7. Brasil: Kuarup, 2005. 1 disco compacto (45min): digital, estéreo. KCD194.

\_\_\_\_\_ ; SCHERMERHORN, Kenneth. Villa-Lobos. Bachianas Brasileiras (Complete). Rio de Janeiro: Naxos, 2005. 3 discos digitais compactos (73min10seg; 40min42seg; 62min22seg) :digital, estéreo. 8.557460-62

\_\_\_\_\_ ; RUBINSKY, Sonia. Piano Music. v.3. Manaus: Naxos, 2005. 1 disco compacto (70min20seg): digital, estéreo. 8.555286.

\_\_\_\_\_ ; JARDIM, Gil. Villa-Lobos em Paris. São Paulo: Philharmonia Brasileira, 2005. 1 disco digital compacto (65min): digital, estéreo. (sem número).

\_\_\_\_\_ ; ST. CLAIR, Carl. Heitor Villa-Lobos Sinfonia n°2. Stuttgart: SWR, 2006. 1 disco compacto (54min8seg): digital, estéreo. 999785-2.

\_\_\_\_\_, et al. Canções de autores brasileiros. Rio de Janeiro: Cavej; Drum Studio: 2006. 1 disco compacto (77min): digital, estéreo. (sem número de registro).

\_\_\_\_\_; RUBINSKY, Sonia. Piano Music. v.6. Manaus: Naxos, 2007. 1 disco compacto (68min6seg): digital, estéreo. 8.555286.

\_\_\_\_\_; RUBINSKY, Sonia. Piano Music. v. 8. Canadá: Naxos, 2008. 1 disco compacto (79min17seg): digital, estéreo 8.570504

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos: Nonetto e Quatuor. Londres: Cherry Red Records, 2008. 1 disco compacto (79min): digital, estéreo, ACMEM150CD.

\_\_\_\_\_. Villa-Lobos, sua música, suas ideias. In: Villa-Lobos, sua música, suas idéias. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009. 1 disco compacto (44min): digital, estéreo. VLCD2009.

\_\_\_\_\_; AULUSTRIO. Piano Trios 1 e 2. Manaus: Clássicos, 2009. 1 disco digital compacto (55min55seg). CLA013.

\_\_\_\_\_; STANECK, José. A poética de uma Harmônica. Rio de Janeiro: ABM Digital, 2009. 1 disco digital compacto (65min): digital, estéreo. CD AA 001000.



## Webgrafia

Academia Brasileira de Música: <<http://www.abmusica.org.br>>. Acesso: 20 mar. 2014.

Agência USP de notícias:  
<<http://www.usp.br/agen/bols/2003/rede1209.htm>>. Acesso em: 15 out. 2014.

Alex Viany: <<http://www.alexviany.com.br>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

Biblioteca Nacional: < <http://bndigital.bn.br>>. Acesso em: 28 set. 2013

Centro-oeste: <<http://doc.brazilia.jor.br/HistDocs/Moedas-brasileiras-cronologia.shtml>>. Acesso em: 15 fev. 2013.

Centro Técnico Audiovisual: < <http://www.ctav.gov.br>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

Cinemateca Brasileira: <<http://www.cinemateca.gov.br/page.php?id=1>>. Acesso em: 23 abr. 2013.

Foi um RIO que passou:  
<<http://www.rioquepassou.com.br/2010/06/02/zeppelim-e-parcial-da-feira-de-amstras/>>. Acesso em: 16 nov. 2013.

Fundação de Economia e Estatística:  
<<http://www.fee.tche.br/sitefee/pt/content/capa/index.php>>. Acesso em 15 fev. 2013.

Hermeroteca da Biblioteca Nacional:  
<<http://hemerotecadigital.bn.br/historicos>>. Acesso em: 17 out. 2014.

Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN):  
<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=11175&retorno=paginalphan>>. Acesso em: 17 out. 2014.

Itaú Cultural:  
<[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/Enc\\_Artistas](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/Enc_Artistas)>. Acesso em: 23 de abr. 2013.

Museu da Imagem e do Som: <[http://www.mis.rj.gov.br/acervo\\_jn.asp](http://www.mis.rj.gov.br/acervo_jn.asp)>. Acesso em 23 abr. 2013.

Museu Villa-Lobos: <<http://www.museuvillalobos.org.br>>. Acesso em: 2 mar. 2014.

O Rio de Janeiro na República do Brasil:  
<<http://www.marcellio.com/rio/hiregpdf.html>>; Acesso em: 16 nov. 2013.

Povos indígenas no Brasil: <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/linguas/troncos-e-familias>>. Acesso em: 30 jan. 2013.