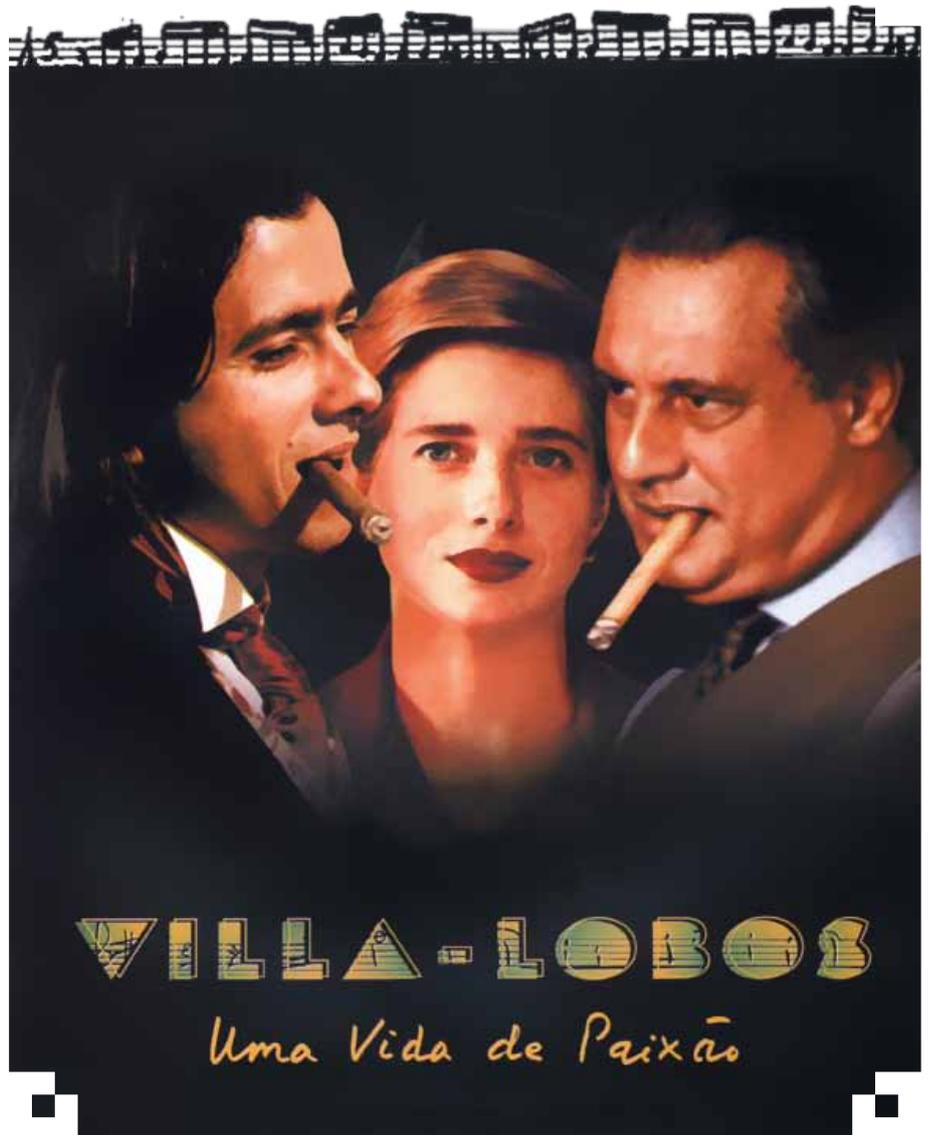


*Pesquisa histórica e cinema:
a criação de Villa-Lobos*



Capa do DVD Villa-Lobos, *uma vida de paixão*, 2000 (detalhe).

Vitória Azevedo da Fonseca

Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Pós-doutoranda em Educação na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Professora da Secretaria Estadual de Educação do Estado de São Paulo. Coautora do livro *A reflexão e a prática no ensino: História*. São Paulo: Blucher, 2012. vitoria.azevedo@gmail.com

Pesquisa histórica e cinema: a criação de *Villa-Lobos*

Historical research and cinema: the creation of Villa-Lobos

Vitória Azevedo da Fonseca

RESUMO

A proposta deste artigo é analisar a tensão entre o processo de construção dos significados de um filme com temática histórica, envolvendo suas distintas fases que incluem a pesquisa e a roteirização que antecedem sua formatação final. O objetivo consiste em demonstrar que um diálogo é, então, estabelecido com determinadas memórias. Nesse sentido, sustento que filmes históricos são ficções documentadas, pois são criações ficcionais pautadas por documentação histórica. No caso de *Villa-Lobos, uma vida de paixão* (Zelito Vianna), a opção pelo viés onírico e mitológico da figura do compositor não é fruto da mera imaginação do cineasta e roteirista, mas resultado da confrontação com as tensões das memórias construídas sobre o personagem.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; pesquisa histórica; *Villa-Lobos*.

ABSTRACT

This article aims at discussing the tension between meaning construction in historical films taking into account its different phases, which include research and script writing previously to its final formatting. This discussion shall demonstrate that a dialogue is established with a number of memories. In this sense, I propose that historical movies are documented fictions, as they are fictional creations based on historical documentation. In the case of *Villa-Lobos, uma vida de paixão* (Zelito Vianna), the choice of a dreamlike and mythological perspective was not dictated only by the filmmaker and scrip writer's imagination, but stems from a confrontation with tensions in the memories constructed about the title character.

KEYWORDS: cinema; historical research; *Villa-Lobos*.

¹ *Villa-Lobos, uma vida de paixão*. Direção: Zelito Vianna. Produção: Vera de Paula. Intérpretes: Ana Beatriz Nogueira, Antônio Fagundes, José Wilker, Letícia Spiler, Marcos Palmeira, Marieta Severo, Othon Bastos. Roteiro: Joaquim Assis, 2000. 1 bobina cinematográfica (127 min), son., color 35 mm.

² Entrevista concedida por Joaquim Assis a Vitória Azevedo da Fonseca. Rio de Janeiro, dez. 2004. 1 cassete sonoro. Disponível no Laboratório de História Oral e Imagem (Labhoi/UFF).

³ *Idem*.

⁴ Cf. FONSECA, Vitória Azevedo da. Ficções imaginadas e ficções documentadas: para pensar filmes com temáticas históricas. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 13, n. 23, Uberlândia, jul.-dez. 2011. Disponível em <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/vitoria_fonseca.pdf>.



Narrar a trajetória Heitor Villa-Lobos é um desafio assumido no filme *Villa-Lobos, uma vida de paixão*¹, que, de acordo com o seu roteirista, Joaquim Assis², é “livremente inspirado” na trajetória da vida do compositor. O termo “livremente inspirado” é usado como defesa ante possíveis críticas ao processo de recriação biográfica. A tensão aí é apresentada pelo roteirista a partir da concepção da diferenciação existente entre a realidade e a criação. Segundo ele, o filme é uma fábula, no entanto isso “não impede que cada cena, imagem ou fala deste roteiro tenham suas raízes mergulhadas na chamada realidade dos fatos, se é que tal coisa existe”³.

Neste texto procurarei abarcar uma obra fílmica em suas diversas etapas, cobrindo em particular a pesquisa para a sua realização, a roteirização e o filme acabado. Na minha perspectiva de análise, *Villa-Lobos* pode ser inscrito na categoria de ficção documentada⁴, como decorrência do diálogo que ele mantém com a criação ficcional e a documentação histórica. Afinal,

essa produção resultou não apenas da imaginação de seus criadores; ela foi igualmente um escoadouro das memórias que se firmaram em torno do músico. E isso envolve escolhas de parte do roteirista e do diretor, já que havia à disposição deles visões distintas sobre a vida de Villa-Lobos, e a que vemos no filme é tão somente uma delas.

Ao longo deste artigo, adoto como metodologia para análise de filmes com temáticas históricas a comparação e a observação do processo de pesquisa na elaboração dos roteiros com o objetivo de compreender as escolhas, diálogos e omissões que conduziram ao produto resultado final. Nesse sentido, comparar as abordagens cinematográficas às suas possíveis fontes de inspiração nos leva a tentar entender o processo de construção de abordagens historiográficas no cinema. Assim, para compreender os procedimentos dos quais se valeram os realizadores no filme analisado foram feitas entrevistas com pessoas que desempenharam papel fundamental na construção da narrativa, como a pesquisadora, o roteirista e o diretor. Baseada nas suas declarações, percebi a tensão existente entre o processo de criação do filme e a pesquisa que o antecedeu. O roteiro foi concebido com liberdade, contudo não deixou de dialogar o tempo todo com os diversos discursos historiográficos, ou não, sobre o compositor.

Biografias de Villa-Lobos e a criação de “um compositor brasileiro”

Observando a trajetória apresentada em *Villa-Lobos*, é possível perceber alguns elementos básicos que pretendem explicar a transformação do músico em “compositor brasileiro”. Essa ideia está presente no filme e, segundo Jorge Coli, o próprio Villa-Lobos, ao que tudo indica, gostaria dessa representação: “Villa-Lobos decerto teria gostado do filme que Zelito Viana lhe consagrou. Ali, a imagem que o compositor forjou sobre si próprio é reforçada: ele surge enquanto expressão da alma brasileira porque teria nascido dela, dos meios populares, porque se banhava nas águas caudalosas dos nossos rios, em meio a índios”.⁵

A ironia de Jorge Coli tem relação com as escolhas do filme e com a opção de aceitar uma faceta “fantasiosa” da memória de Villa-Lobos, imagem também forjada e corroborada pelo próprio compositor:

*Na medida em que ia avançando na vida, Villa-Lobos mudava sua própria história. Construía fábulas, inventando um passado. Incluía em seu catálogo composições que nunca tinha escrito, atribuía datas falsas e precoces a certas obras para conferir-lhes um caráter precursor. Decidiu tornar-se um compositor tropical em Paris, ao perceber a voga de um exotismo bárbaro que então florescia ali nos anos 20 [...] Com essas bazófilas, Villa-Lobos buscava legitimar, a posteriori, uma gênese autenticamente brasileira para si e para sua música.*⁶

As referências da narrativa no filme não podem ser deslocadas tanto das obras escritas sobre o maestro quanto da história do cinema brasileiro e da presença de Villa-Lobos nessa história. Ao analisar a construção de uma memória do músico, Paulo Renato Guérios aponta a importância da viagem de Villa-Lobos a Paris na sua transformação em “compositor brasileiro”. Segundo o autor, o maestro passou a se representar como tal ou a valorizar aspectos “nacionais” em sua música após essa viagem:

quando Villa-Lobos chegou a Paris em 1923, toda uma série de pequenos contatos e

⁵ COLI, Jorge. O compositor e o seu duplo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 7 maio 2000, p. 25

⁶ *Idem*.

⁷ GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana: Estudos de Antropologia Social*, v. 9, n. 1, Rio de Janeiro, 2003. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132003000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 23 jan. 2007, p. 97

⁸ *Idem, ibidem*, p. 99.

⁹ PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990, p. 14 e 15.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ TORRES, Alberto. *O problema nacional brasileiro*. São Paulo: Companhia Nacional, 1978.

*interações [...] agiu no sentido de convencê-lo aos poucos da imperiosa necessidade de sua conversão, de sua transformação em um compositor de músicas de caráter nacional. Como consequência, ele deixaria de tentar compor de acordo com as regras estéticas de compositores franceses, tão valorizadas no Brasil, para tentar retratar sua nação musicalmente, um projeto especialmente valorizado na França.*⁷

Guérios critica os autores que não consideram o processo de elaboração desse “compositor brasileiro”. Para ele, “todo o processo que levou Villa-Lobos a tornar-se um compositor *nacional* foi esquecido por estudiosos de sua obra que preferiam idealizar sua *essência* brasileira”.⁸ Trata-se, pois, de enfatizar que as interpretações sobre Villa-Lobos não estão desligadas da função que ele próprio se atribuiu e das ideias presentes na época em que viveu. A propósito, Daniel Pécaut ressalta a participação de intelectuais na edificação de um ideário de nação. Esse movimento, no seu entendimento, permeou a vida de intelectuais, artistas, políticos ao longo de todo o século XX:

*Os intelectuais dos anos 25-40 mostram-se preocupados sobretudo com o problema da identidade nacional e das instituições. Na sua perspectiva, já existia uma identidade nacional latente, confirmada pelas maneiras de ser, pelas solidariedades profundas e pelo folclore. Isto não bastava, porém, para que se pudesse considerar o povo brasileiro politicamente constituído. Apenas instituições adaptadas à realidade permitiriam que se alcançasse esse nível. Convinha, portanto, eliminar as instituições da República que, embora professando um liberalismo inspirado na ilusão de atingir a modernidade por imitação de modelos estrangeiros, opunham obstáculos à afirmação nacional. Organizar a nação, esta é a tarefa urgente, uma tarefa que cabe às elites. [...] apesar de suas discordâncias, convergem na reivindicação de um status de elite dirigente, em defesa da ideia de que não há outro caminho para o progresso senão o que consiste em agir ‘de cima’ e ‘dar forma’ à sociedade.*⁹

Villa-Lobos, a seu modo, fez parte desse movimento de afirmação e consolidação da “nação”. De acordo com Pécaut, “o processo de conversão dos intelectuais em agentes políticos assumiu, a partir de 1915, o caráter de um movimento global”.¹⁰ A obra de Alberto Torres (um precursor do pensamento autoritário), por exemplo, *O problema nacional brasileiro*¹¹, datada de 1914, identifica uma separação entre governo e intelectuais. Para ele os intelectuais não atuavam como era de se esperar: eram passivos e deixavam as modas externas entrar no país. Para resolver o problema nacional, o autor os conclamava a agirem em favor da formação uma consciência nacional.

A partir de 1915 o nacionalismo também invadiu a área cultural. 1922 é considerado um símbolo de mudanças: é o ano que assinala a revolta dos tenentes, a fundação do PCB, a Semana de Arte Moderna. O movimento em torno da Semana de 22 definiu o conteúdo da modernização cultural: mescla o cosmopolita ao nacional, optando pelo segundo na sua busca da cultura nacional. Daí vários dos seus animadores haverem se alinhado ao nacionalismo. Nesse momento ganhou força um impulso antiliberal: o liberalismo foi identificado a algo importado, exógeno. Conforme Alberto Torres, a doutrina liberal era contrária ao progresso. Se nem todos os intelectuais romperam com o liberalismo, uma parcela expressiva deles acreditava que ele promovera a decadência da República. Associado ao pensamento autoritário manifestava-se uma postura ideológica claramente elitista. Para Oliveira Vianna, por exemplo, um grande ideal era obra



de uma elite, não das massas. Para Azevedo Amaral, era necessária uma ação sobre as massas para despertá-las. Francisco Campos via nas elites os sujeitos históricos fundamentais.¹² Nessa visão, “a democracia consiste, praticamente, não no ‘governo do povo pelo povo’, o que, em última análise, é uma ficção, mas no governo por elementos *diretamente* tomados do povo e preparados pela educação”.¹³

Lucia Lippi, em *Elite intelectual e debate político nos anos 30*, analisa uma série de autores que expuseram em livros seu pensamento sobre a nação. Eles eram médicos, engenheiros, advogados que influenciaram, em maior e menor medida, a consolidação de uma ideia de nacionalidade a partir dos projetos que defendiam: “Eles [...] compreenderam a importância de colocar por escrito suas ideias, suas interpretações do presente, suas sugestões quanto ao futuro do país”.¹⁴

Verifica-se, pois, que no início do século havia um intenso debate sobre o futuro e a construção de uma nação. Nesse mesmo sentido caminharam as artes. Villa-Lobos, como outros artistas, participou diretamente desse projeto, especialmente com sua destacada atuação cultural e os estreitos vínculos que estabeleceu com Getúlio Vargas e a ditadura estadonovista, que, entre outras coisas, acolheu a sua proposta de valorização do canto orfeônico. Todo o movimento, seja dele próprio em prol de uma música nacional, ou de descoberta da “alma brasileira”, seja daqueles que o classificaram como “compositor brasileiro”, não pode ser isolado de um complexo de questões que envolveram os debates do período. E, no caso de Villa-Lobos, deve-se ponderar igualmente, como adverte Guérios, a importância de sua viagem a Paris na sua adesão ao nacionalismo.

Processo de criação do roteiro de *Villa-Lobos, uma vida de paixão*

Na pesquisa para o filme é perceptível a predominância de algumas biografias. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*¹⁵, de Vasco Mariz (1946), foi a referência mais relevante. Essa biografia traz muitas alusões a outros trabalhos e pessoas que escreveram sobre Villa-Lobos e forneceram elementos para o filme. Foi o caso de Erico Veríssimo, que em *A volta do gato preto*¹⁶ relata episódios da passagem de Villa-Lobos por Nova Iorque. Uma outra fonte foi o livro do cunhado do músico, Luís Guimarães, coautor de *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912-1935)*¹⁷, que realça a presença da primeira mulher (Lucilia) na sua vida. Por outro lado, Arnaldo Magalhães de Giacomo escreveu a obra infantil *Villa-Lobos, alma sonora do Brasil*.¹⁸ A caracterização do personagem Tuhu (Villa-Lobos criança) e a ideia do menino gênio sensível que sonhava com música é, então, valorizada. Nela se baseiam s traços característicos conferidos à mãe e ao pai do personagem, afora a descrição de certos alguns acontecimentos.

Das narrativas sobre Villa-Lobos emerge o que justificaria a sua classificação como um criador que fez música “genuinamente” brasileira. Villa-Lobos teria conseguido compor uma “boa” música utilizando elementos “nacionais”, que seriam identificados com os “chorões”, com os quais manteve contato na infância, e adviriam também de suas propaladas viagens pelo interior do Brasil.

Vasco Mariz, em *Villa-Lobos: compositor brasileiro*, constrói uma trajetória com os momentos tidos como os mais emblemáticos para a transformação do maestro em “compositor brasileiro” (eles, por sinal, reaparecem no filme). Insiste-se em destacar, como já foi mencionado, na sua aproximação

¹² Sobre a ideologia autoritária e sua profissão de fé elitista, ver, entre outros, LAMOUNIER, Bolívar. Formação de um pensamento político autoritário na Primeira República. Uma interpretação. In: FAUSTO, Boris (dir.). *História geral da civilização brasileira – III – O Brasil republicano – 2. Sociedade e instituições – 1889-1930*. Rio de Janeiro/São Paulo, Difel, 1977; MEDEIROS, Jarbas. *Ideologias autoritárias no Brasil (1930/1945)*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1978, e PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007, esp. cap. I.

¹³ PÉCAUT, Daniel, *op. cit.*, p. 30

¹⁴ OLIVEIRA, Lucia Lippi (coord.) e GOMES, Eduardo Rodrigues e Whately, Maria Celina. *Elite intelectual e debate político nos anos 30*. Rio de Janeiro/Brasília: Editora da Fundação Getúlio Vargas/INL, 1980, p. 33.

¹⁵ MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

¹⁶ VERÍSSIMO, Erico. *A volta do gato preto*. 18. ed. São Paulo: Melhoramentos, 2007.

¹⁷ GUIMARÃES, Luís et al. *Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912-1935)*. Rio de Janeiro: Arte Moderna, 1972.

¹⁸ GIACOMO, Arnaldo Magalhães. *Villa-Lobos, alma sonora do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1952.

¹⁹ MURICY, Andrade. *Villa-Lobos, uma interpretação*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961, p. 11.

²⁰ *Idem*.

²¹ MAIA, Maria. *Villa-Lobos, alma brasileira*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p. 25.

²² GUÉRIOS, Paulo Renato, *op. cit.*, p. 88.

com os chorões e nas viagens pelo país ou a Paris e outros fatos mais. A exemplo do que se lê em outras obras, Mariz trata a vida do personagem como algo linear, que sempre caminhou para uma única direção, como se Villa-Lobos estivesse predestinado a tornar-se o compositor que captou a “alma brasileira”. Seja como for, não seria possível conceber o compositor tão enaltecido pelos nacionalistas sem que ele tivesse adentrado no campo da “música popular”. Nessa linha de pensamento, Andrade Muricy, em *Villa-Lobos, uma interpretação*, discorre sobre o menino Villa-Lobos: ele “abeberava-se de inflexões, de ritmos, das colorações específicas do populário”.¹⁹ Entretanto, contra a sua afirmação como “músico nacional” conspirava o ambiente da música erudita no qual vivia: “a pressão do ambiente não favorecia criar música brasileira. Isso era interdito pelo bom gosto [sic], pela boa educação, por uma cultura a que faltava a consciência da posição real do brasileiro no mundo”.²⁰ Para saltar o obstáculo representado pela música clássica, proveniente do “estrangeiro”, ou seja, não brasileira, impedia que se pudesse criar música brasileira. Para isso, era necessário ir ao “povo, aqui representado pelos “chorões”.

Em meio a forças musicais contraditórias, Villa-Lobos trilha, enfim, seu caminho afinado com sentimentos nacionalistas, que, de resto, foram igualmente embalados durante o Estado Novo. Segundo Maia, para ele

*a valorização de temas brasileiros se deu em um movimento inverso àquele que animava os pintores e escritores modernistas de primeira hora. Ao contrário destes, para o músico que nunca havia saído do país e não estava sob influência direta do que se produzia nos centros europeus, a descoberta do Brasil veio de dentro para fora. Surgiu de um imperativo interior, a partir de reminiscências da primeira viagem, ainda na infância, que havia plantado em sua alma a curiosidade pelas coisas mais autênticas do país, em uma busca da alma brasileira.*²¹

Evidencia-se nessa abordagem, como observou Guérios, uma supervalorização do papel dos “chorões” na trajetória de Villa-Lobos, aliada à imagem de que ele foi, desde o início, um inovador por excelência, por valorizar aspectos desvalorizados por outros, ou seja, ele atribuiu a devida importância aos “chorões”, ao perceber que neles se expressava o que era tipicamente nacional. Na contramão de muitas análises, Guérios enfatiza, como já foi dito de passagem, que os ritmos “populares” apareceram na música de Villa-Lobos apenas após sua viagem a Paris:

*várias das composições produzidas por Villa-Lobos ao longo da década de 10 mostram que ele se preocupava em posicionar-se em relação aos músicos eruditos da cidade do Rio de Janeiro. Para ser aceito por seus pares, ele devia seguir as regras estéticas do cenário musical erudito carioca. Isto incluía um afastamento em relação à música popular: chama a atenção o fato de que, na obra composta por Villa-Lobos ao longo da década de 10, é quase completa a ausência de elementos estéticos ligados à música popular, apesar do contato do compositor com os chorões. A música erudita feita por ele não tinha nenhum elemento declarada ou intencionalmente nacional. Uma pesquisa atenta em seus arquivos revela que essa retórica e esse projeto praticamente não fizeram parte dos planos do compositor até sua ida a Paris, em 1926.*²²

Outro dado relevante para a criação musical de Villa-Lobos a partir de fontes brasileiras estaria nas “viagens” pelo Brasil afora, supostamente em busca da nossa musicalidade original. Ele, de acordo com Maia, “queria

estudar – à sua maneira, prática e direta – a musicalidade diversificada do Brasil”.²³ Aliás, essa autora chega a admitir que “as viagens de Villa foram recheadas de incidentes que o tempo e sua imaginação fabulosa o levaram a descrever – segundo o testemunho dos que o conheceram – com grande exagero. Hoje é impossível estabelecer um limite nítido entre a imaginação e realidade nos relatos que o compositor veio a fazer de suas aventuras pelo interior do Brasil”.²⁴

Em *Villa-Lobos*, tais viagens (reais e/ou imaginárias) ocupam um longo trecho da narrativa. E é interessante que nela, apesar do seu viés imaginário, a estética é naturalista. No filme, quando o diretor quer marcar um ambiente onírico ou imaginário, ele se vale de ferramentas como sobreposição de imagens, uso de fumaça, iluminação etc. Porém esses recursos não são usados ao se reportar às viagens, o que equivale à indicação, pela própria lógica da linguagem cinematográfica adotada, de que não fazem parte do mundo onírico. Daí que Guérios critique a imagem criada sobre as viagens e seus “relatos inverossímeis”: “Não por acaso, esses relatos inverossímeis surgiram justamente após Villa-Lobos tornar-se um músico nacional. Hoje parece mais plausível que o compositor os criou para que pudesse, legitimamente, evocar para si mesmo o papel do grande músico nacional, aquele que conhecia todas as manifestações musicais de seu povo”.²⁵

Na caracterização da personalidade de Villa-Lobos também ecoa a bibliografia. Muricy, ao aludir à personalidade instável e “necessária” do maestro, escreve: “O caso Villa-Lobos veio comprovar que só um artista de sua complexidade poderia refletir, em sua amplitude, o caleidoscópio imaginativo e de sensibilidade da alma brasileira. [...] Se lhe aconteceu compor um oratório logo em seguida a uma seresta, foi somente em consequência da complexidade da sua natureza, contrastada, ilógica, como a do Brasil, mas, como esta, duma vitalidade irreprimível”.²⁶

Nessa ótica, a personalidade “ilógica” de Villa-Lobos e sua vitalidade são representações da “personalidade” do Brasil, razão pela qual ele é identificado com a própria nação. E, para Muricy, nem poderia ser diferente para se compor uma música “genuinamente brasileira”:

*buscava Villa-Lobos exprimir: a nebulosa brasileira com as suas incompletações [sic] de estilo, mas, também, com a sua aptidão real para viver e afirmar-se. Um mundo anímico desconforme, onde momentos de pura delícia, de preguiçosa sensualidade, do sabor adstringente dos nossos frutos tropicais, alternam e se entrelaçam com os da barbaria originária. Representativo cabal dessa instabilidade, Villa-Lobos só excepcionalmente poderia ser simples e linear.*²⁷

Em que pese a linearidade do “conteúdo” do filme, a forma narrativa adotada para apresentar a história em *Villa-Lobos, uma vida de paixão* é não linear, como que em sintonia com a decantada “instabilidade” do personagem.. E tal opção fílmica, pela sua “disritmia”, suscitou críticas como esta:

Villa-Lobos, uma vida de paixão se derrama a todo momento em memória desordenada, indo e vindo em disritmia de flashbacks. Mesmo o mais descabelado musical de amor não funciona caso não respire alguma estrutura. O problema já era anunciado nos percalços da produção e nas muitas tentativas de roteiro de Villa-Lobos, soneto onde a mão do profissional talvez tenha introduzido emenda pior (Syd Field, creditado como colaborador). E, ainda que o montador se chame,

²³ MAIA, Maria, *op. cit.*, p. 14.

²⁴ *Idem.*

²⁵ GUÉRIOS, Paulo Renato, *op. cit.*, p. 86.

²⁶ MURICY, Andrade, *op. cit.*, p. 19.

²⁷ *Idem.*

Villa-Lobos não é um filme biográfico cuja história se inicia na infância e termina na velhice do personagem. Ao longo de sua narrativa ele mescla tempos variados: começa na velhice, mostra imagens da infância e juventude alternadamente. Entretanto, percebe-se que, subjacente a esses diferentes tempos, existe uma narrativa básica que trata da trajetória de Villa-Lobos, principalmente na juventude e velhice. Explico.

Na abertura do filme vê-se a imagem de Villa-Lobos velho, se olhando no espelho e se preparando para sair. Em seguida, ele e sua esposa Arminda seguem para o Teatro Municipal. Transcorrem aproximadamente dois minutos até aparecer o título *Villa-Lobos, uma vida de paixão*. Essa cena inicial é uma apresentação do personagem: um senhor “distinto”, sendo cuidado por uma bela mulher “dedicada”.

Na sequência, um *flashback* nos transporta para os Estados Unidos: estamos em “New York, 1944”. Recebido nessa megalópole norte-americana, Villa-Lobos profere um extenso discurso e, em seguida, sofre uma parada cardíaca que o leva ao hospital. Cenas do hospital e do concerto serão retomadas posteriormente. Essas duas situações do maestro assistindo a um concerto ou à beira da morte no hospital funcionarão como ganchos na narrativa. No entanto, elas geram uma certa confusão, pois em alguns momentos o eixo da narrativa parece oscilar entre o concerto e o hospital. Assim, diegeticamente, por vezes parece que o compositor lembra de sua vida a partir do concerto e, em outros momentos, a partir do hospital. As imagens embaralham as coisas. Exemplo disso encontramos na cena em que o médico pergunta a Villa-Lobos, que está numa maca com uma máscara de gás na boca, “qual é o seu nome?” E ele responde: “Villa-Lobos. Heitor Villa-Lobos”. Ao responder, ouvimos o som de aplausos e, a seguir, vemos a imagem de uma escadaria do Teatro Municipal do Rio de Janeiro pela qual Villa-Lobos e sua esposa Arminda sobem rodeados de pessoas aplaudindo-os. O médico pergunta e o filme responde: Villa-Lobos é alguém reconhecido e aplaudido.

Na próxima sequência, o músico se acomoda no teatro onde uma orquestra se exhibirá. Presume-se que ela irá executar suas obras. Quando o maestro vai iniciar a música surge um novo corte na linha temporal e voltamos no tempo: “Rio de Janeiro, 1907”. Villa-Lobos assiste, então, a um *show* de dança numa taberna. Até aí decoreram oito minutos de filme. Foram mostrados três tempos diferentes e três momentos diferentes da vida do personagem. Para completar, faltava apenas a infância, que é apresentada depois da cena na taberna, com Villa-Lobos passando por uma espécie de iniciação sexual. Quando ele está beijando sua parceira, verificam-se outro corte e outra mudança temporal: “Rio de Janeiro, 1896”. Deparamo-nos com o músico, criança, acompanhando um ensaio na casa de seu pai. Repreendido por estar acordado até tarde e atrapalhar o ensaio, ato contínuo é conduzido de volta para a cama por sua tia Fifina, com quem conversa sobre música.

No início do filme, como frisei, há entrecruzamento de tempos diferenciados da vida do personagem, um indicador da forma narrativa que ele adotará. Contudo, *Villa-Lobos* chega a se ater por um longo tempo a um único período, durante o qual há apenas uma inserção de imagens, seja do hospital ou do concerto. A cronometragem do tempo destinado a cada

parte da história registra que, dos 120 minutos, 60 deles são dedicados à juventude do compositor e 30, à velhice. O restante do tempo divide-se entre as cenas do hospital, concerto e infância.

Ao ocupar-se sobretudo da juventude de Villa-Lobos, o que se narra é uma história linear que aborda as suas dificuldades no princípio da carreira, suas “viagens” pelo interior do Brasil, a viagem a Paris. Por outras palavras, subjacente a uma narrativa de tempos entrecortados persiste uma narrativa linear cujo foco é a transformação de Villa-Lobos em um compositor reconhecido. Desse modo, constata-se a falta de uma definição clara da forma narrativa do filme, o que acarreta prejuízos à sua compreensão e qualidade.

Por outro lado, como já salientei, *Villa-Lobos*, a despeito do seu caráter ficcional e imaginativo, conforme seus próprios realizadores, dialoga constantemente com as suas referências de pesquisa. Não é uma criação livre; antes, ele se pauta em construções de memória. Daí que, se o filme tem problemas de narrativa ou de leitura histórica, estes não derivam da existência ou não de uma pesquisa, e sim de leitura dessas fontes de pesquisa e de realização a partir dela.

Compreendendo escolhas: pesquisa e roteirização

Zelito Viana, diretor de *Villa-Lobos, uma vida de paixão*, situa o seu interesse pelo compositor quando ouviu sua música em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. A ideia de fazer um filme foi compartilhada com Glauber, que não pretendia dirigi-lo, mas representar o personagem principal. Anos depois, em meio a uma movimentação para a comemoração do centenário do nascimento do compositor (1987), Viana voltou a pensar no projeto, acalentado desde a década de 1970, algo que não se concretizou em função de uma série de percalços. Pior, “com a morte de Glauber, *Villa* ficou arquivado até 1985; quando veio a notícia do centenário de nascimento do compositor, em 86, me deu uma nova perspectiva”.²⁹ Iniciou-se, então, um processo de pesquisa, coordenada por Claudia Furiati. Nessa época, realizaram-se entrevistas com pessoas que conheciam Villa-Lobos, e Furiati escreveu um resumo da vida do maestro a fim de fornecer subsídios para a história.

O projeto, intitulado *Villa-Lobos, o coração do Brasil*, foi posto em prática em 1988 e tinha como certa a sua produção. Disporia de 30% de financiamento da Embrafilme, outros 30% da gravadora Erato, 10% da produtora Mapa Filmes e o restante se obteria com apoios provenientes da Lei Sarney. Com as gravações previstas para começar por volta de março de 1988, o filme seria lançado em 1989. Também se contava com a participação de atores internacionais (Robert de Niro, provavelmente). O seu lançamento se faria acompanhar de outros produtos, tais como um álbum fonográfico, uma série para TV, um livro-documento com a pesquisa minuciosa. Todavia, o projeto não vingou.

Em fevereiro de 1994, noticiou-se que o projeto fora retomado.³⁰ No entanto, *Villa-Lobos* enfrentou diversos acidentes de percurso, como as dificuldades financeiras, que impediriam a conclusão da obra no tempo previsto. Aliás, a trajetória de produção do filme mostra o que é comum a um grande número de películas brasileiras, muitas delas nem sequer realizados: a demora na obtenção de verbas, as tentativas de contatos internacionais, os problemas de filmagens etc.



²⁹ Depoimento de Zelito Viana. Projeto *Villa-Lobos – o coração do Brasil*. Arquivo Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), p. 3 (mimeo).

³⁰ Ver SUKMAN, Hugo. Villa-Lobos ganha fábula musical. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 13 fev. 1994, p. 12.

³¹ Depoimento de Zelito Viana, *op. cit.*, p. 3.

³² Entrevista concedida por Claudia Furiati a Vitória Azevedo da Fonseca. Rio de Janeiro, jan.. 2004. 1 cassete sonoro. Disponível no Labhoi/UFF. Todas as citações seguintes referem-se à mesma entrevista.

Quanto ao roteiro do filme, escrito por Joaquim Assis, este garante que as interferências de Syd Field não alteraram a sua estrutura. E mais: afiança que ele sofreu poucas alterações nas mãos do montador Eduardo Escorel no processo de finalização. E o que dizer a respeito da pesquisa que embasou o filme? O diretor Zelito Viana explica que ela implicou um

*minucioso levantamento da biografia de Villa, com uma grande pesquisa feita pelo pessoal do jornal Cine Imaginário e supervisionado por Claudia Furiatti, do Rio. Foram seis a sete meses de trabalho, coordenados por mim e pelo Joaquim Assis, o roteirista. Gravamos quase 50 fitas com pessoas de vários países que conviveram com Villa-Lobos, material que gerou cerca de 400 páginas de texto. O que vem a ser a grande biografia do compositor que nunca foi escrita como deveria. Conseguimos também entrevistas feitas com Villa pelo Rubinstein e dezenas de artigos escritos sobre ele pelo grande escritor cubano Alejo Carpentier.*³¹

Furiati esclarece que a pesquisa começou com o levantamento do que marcou a vida de Villa-Lobos até que descobrissem o fio narrativo do roteiro: “Ele [Zelito Viana] queria que eu levantasse tudo, desde o início para ele começar, desse material bruto, a elaborar um argumento e, a seguir, um roteiro”.³² Não havia um eixo, nem narrativo, nem dramático, que guiasse o levantamento de dados, apenas a ideia geral de falar de um personagem. Para Furiati, nesse tipo de pesquisa é preciso estar atento aos momentos-chave: “há encontros que revelam essa personalidade [do artista] e outros que não revelam nada”. Nesse sentido, de acordo com os critérios que balizam a seleção do pesquisador e/ou cineasta, é necessário pinçar o que virá a ser representado por seu aspecto elucidativo ou por sua capacidade de provocar emoções.

Furiati conta que a pesquisa para o filme realizou-se, inicialmente, no Museu Villa-Lobos; depois foi ampliada para outras fontes, incluindo entrevistas com os familiares da primeira esposa de Villa-Lobos. Nesse trabalho um dos eixos narrativos baseou-se na divisão da vida de Villa-Lobos tendo como referência suas duas mulheres: Lucília e Arminda. A primeira, era “um pouco a executora e a ponte para que esse artista [Villa-Lobos] florescesse”, e a segunda “é a mulher que o acompanhou na fama, e o fez muito bem”. Aí existia um fio da narrativa: “dois personagens femininos se conflitavam e ao mesmo tempo revelando esse personagem”.

Outro aspecto pensado nessa pesquisa preliminar consistiu na identificação da problemática de Villa-Lobos com a dos intelectuais brasileiros que carecem de reconhecimento no exterior para serem valorizados no seu país. Disso advém o terceiro “drama” vivenciado pelo músico. Ele queria estar livre para criar, entretanto estreita suas relações políticas com o Estado, sob o governo ditatorial de Getúlio Vargas, para que possa continuar produzindo sob as bênçãos oficiais. Furiati ressalta que “todas essas descobertas, reflexões, raciocínios foram frutos de um profundo estudo.” Abriu-se o caminho em meio ao qual, “o Zelito [Vianna] foi pouco a pouco criando esse roteiro de cinema”. Acrescente-se que algo interessante pontuado por Furiati foi a percepção dos limites do Museu Villa-Lobos, pois seu acervo, na época, estava muito preso aos critérios de seleção de sua criadora Arminda de Villa-Lobos. Tanto que documentos anteriores à vida do casal não foram encontrados no museu.

Com os dados fornecidos pela ampliação do *corpus* da pesquisa, o roteiro foi definindo os seus contornos. Ele “nasceu um pouco dessa ideia

de que a vida de Villa-Lobos era uma vida cheia de contradições”, declara Furiati. Villa-Lobos popular, erudito, a primeira e a segunda mulher constituíram-se nos seus grandes temas. Afinal, “no caso de um roteiro [...] você tem que descobrir quais são os temas que te movem em relação àquele personagem para você poder dar consistência dramática ao filme”. Trata-se de “uma pesquisa que visa à construção de um drama [...] visa à construção de uma narrativa”. E, ao lado da busca de elementos que possam dar materialidade aos personagens, é imprescindível procurar as imagens que comovem.

O primeiro ponto abordado foi a relação que estabeleceu com suas duas mulheres e as experiências vividas enquanto perdurou o casamento com elas. Depois despontam os diversos encontros carregados de significados especiais: com um suposto Donizete, que teria levado o músico a uma viagem pela Amazônia; com o pianista Rubinstein, que o teria introduzido na sociedade francesa e aberto as “portas da fama”; a aproximação com os “chorões”, sua decantada via de acesso à “música popular”; o contato com sua tia Fifina e a introdução ao mundo da música. Para a pesquisadora, importou também capturar pequenos detalhes, aparentemente irrelevantes. Por exemplo, em um dado momento ela leu que Villa-Lobos, quando criança, tinha fixação por pipas. E isso, no entender de Claudia Furiati, talvez tenha valido mais do que a leitura de três livros, pois poderia ser transformado em uma imagem destinada a suscitar emoções.

E por aí se desenrolaram as coisas que desembocaram nessa ficção documentada. Nesta, como admite a pesquisadora, “a tua liberdade para ficcionar em cima dos fatos é sempre relativa”. Mesmo que o filme seja “livremente inspirado” em fatos conhecidos, há “um nome real, que é Heitor Villa-Lobos, e os personagens do filme são personagens reais”. Então, complementa, o seu compromisso com a realidade tem que existir: se não fosse assim, não seria necessário fazer nenhuma pesquisa. Como, porém, o processo de criação envolve escolhas e seleções, o produto disso tudo é, no fundo, subjetivo, “porque você está falando de arte; você não está falando de história.”

Quanto à metodologia utilizada na pesquisa, Furiati comenta:

vai ser criada a cada momento. Você sabe que tem que ter uma linha, tem que ter a coleta de dados, tem que ter a seleção, tem que ter a análise; são coisas clássicas de um trabalho de pesquisa: coleta, seleção, análise, processamento dos dados etc.; depois resumos, fichas, tudo isso tem que fazer. Mas, às vezes, não é tão exaustivo assim. Às vezes em pouco tempo você consegue fazer uma pesquisa sem precisar dar conta de detalhes que na verdade não vão interessar para aquele filme.

Por sua vez, o roteirista Joaquim Assis afirma que “a verdade absoluta ninguém sabe, não tem como saber”: “eu me perguntava, como era o Villa-Lobos sozinho no quarto? [...] Ninguém sabe”.³³ Por isso o trabalho dos pesquisadores é como o dos detetives que têm à sua frente várias pistas, inclusive contraditórias. Alguns fatos que recheiam *Villa-Lobos* são de conhecimento público, e isso costuma ser respeitado, mas a história por dentro do filme precisa ser inventada, diz Assis. Para selecionar o que entra no roteiro, um critério básico se relaciona ao que vai render mais como história. Ante fatos contraditórios, escolhas são inevitáveis: “é uma invenção em cima da pesquisa, e fica muito perto da ficção”. Na contagem de Assis, 80% das falas do filme são invenções. “O filme é livremente

³³ Entrevista concedida por Joaquim Assis, *op. cit.*

inspirado na vida de Villa-Lobos, ninguém pode ver aquilo ali como um documento. Nós podemos inventar cenas, o que o historiador não pode. Ele pode intuir, criar hipóteses”.

Do ponto de vista do roteirista, o eixo principal de *Villa-Lobos* se apoia no concerto realizado em homenagem ao maestro, a partir do qual vêm à tona as principais lembranças da sua vida. Essas lembranças, contudo, não seguem um encadeamento muito rígido, sob a justificativa de que o fluxo da memória é não linear. Por isso o diretor Zelito Viana resume a proposta do roteiro nestes termos:

*Com tanto material, a tentação de fazer um filme biográfico factual era inevitável. Mas a vida de Villa é muito movimentada para ser concentrada apenas num filme e, além disso, não tinha muito sentido contar a sua história, pois sua vida é sua música. Optamos, então, por fazer uma fábula musical. A fábula é uma forma sintética, onde só entram situações-limites, com todo o filme sendo conduzido através da música. Tanto que a narrativa parte de um concerto final, com Villa já velho e doente saindo de casa com a Mindinha para ouvir sua música pela última vez.*³⁴

De um modo ou de outro, apesar da pesquisadora e do roteirista ressaltarem o caráter ficcional do roteiro de *Villa-Lobos, uma vida de paixão*, ao compararmos o resultado do filme às memórias construídas sobre o personagem, torna-se evidente que os elementos que compõem sua narrativa estão intrinsecamente atados a uma memória histórica. Uma série de aspectos confluem para a escolha da abordagem de um filme com temática histórica que vai além das opções criativas dos realizadores. A pesquisa empreendida, a disponibilidade de fontes primárias e, especialmente, as secundárias, a leitura de debates historiográficos sobre o tema enfocado, serão fatores decisivos no horizonte de possibilidades imaginativas dos seus realizadores. Isso, entretanto, não significa que as escolhas feitas também não sejam pautadas por situações vividas no presente. Nesse sentido, a abordagem despolitizada de Villa-Lobos, focada nas suas relações conjugais, nas suas paixões e na sua luta por consagrar-se como um “compositor brasileiro”, vincula-se tanto a uma memória histórica sobre o compositor Villa-Lobos quanto às opções e condições de produção, incluindo, nesse caso, as expectativas da recepção do filme.

Em síntese, a abordagem em um filme com temática histórica é resultado de uma complexa relação entre tradições historiográficas ou tradições de memórias e o tempo presente, contando-se ainda aí, entre outros fatores, as implicações da produção, as escolhas dos realizadores e as expectativas de público.

Artigo recebido em julho de 2016. Aprovado em novembro de 2016.