

XI COLUBHE

Comunicações Individuais

Eixo

**Agentes e Destinatários da
Educação [Professores,
Alunos e Família]**

ID: 350

**A IDEIA DE MISSÃO NAS NARRATIVAS (AUTO)BIOGRÁFICAS DE
MÚSICOS-EDUCADORES: OS CASOS DE VILLA-LOBOS E LOPES-
GRAÇA**

Autoras:

Susana Cecília Igayara-Souza

Ana Luísa Fernandes Paz

Filiação:

Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo (Brasil)

Instituto de Educação – Universidade de Lisboa (Portugal)

RESUMO

Apresentamos uma investigação sobre a importância das narrativas (auto)biográficas na educação do artista em Portugal e no Brasil, desde finais do século XIX a esta parte, focando por ora a nossa atenção nos músicos, compositores e educadores Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Fernando Lopes-Graça (1906-1994). Segundo a nossa hipótese, a carreira de um aluno do ensino especializado é, desde cedo, potenciada pela forte ideia de missão contida nas biografias musicais que servem explicitamente de exemplo e modelo a seguir. Interessa-nos, assim, identificar o modo como os biógrafos e os próprios artistas moldaram os acontecimentos da sua vida a essa noção pré-concebida de missão, com eventuais impactos, ou pelo menos com expectativas sobre a educação de novas gerações.

O nosso objetivo é, assim, identificar a(s) noção(ões) de missão nos depoimentos e escritos biográficos e autobiográficos de Villa-Lobos e Lopes-Graça e analisar o modo como se procedeu à sua construção. É possível que existam contradições, tendo em conta os contextos sociopolíticos, a diversidade de agentes educativos e culturais envolvidos na sua escrita e os diferentes momentos e níveis de conhecimento dos factos reais, o que mais tenderá a ser percebido com um dinamismo da construção discursiva das suas vidas.

PALAVRAS-CHAVE

Biografia, autobiografia, ensino especializado da música.

1. INTRODUÇÃO

Desde finais do século XIX, o ensino especializado de música tem oferecido nos currículos escolares e na formação extraescolar uma forte ideia de missão, veiculada pelas biografias musicais. Biógrafos e biografados moldaram os acontecimentos da sua vida a essa noção pré-concebida de missão, com expectativas e impactos sobre a educação de novas gerações, manuseando os processos de construção de si.

Os músicos, compositores e educadores Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Fernando Lopes-Graça (1906-1994), são paradigmas do uso da biografia enquanto mostra exemplar da vida artística. Além das obras que sobre eles recaem, foram escritores interventivos, com textos autorreferenciados. Pretendemos, assim, identificar a(s) noção(ões) de missão nos depoimentos e escritos biográficos e autobiográficos de forma a analisar o modo como se procedeu à sua construção.

Nos alvares do século XIX, as narrativas biográficas cingem-se praticamente aos autores consagrados (*e.g.*, Beethoven). Com o aumento das potencialidades da imprensa, a definição da posição de intelectual no campo cultural, o correlativo incremento da função-autor e a expansão do ensino musical, aumentou o interesse por estes textos. Nos finais do século XIX, a biografia também já recaía sobre potenciais artistas futuros, ainda ilustres desconhecidos.

Em Portugal e no Brasil, este movimento levou à introdução de uma formação intelectual no ensino especializado, que passou, entre outros aspetos da cultura e teoria musical, por fornecer modelos aos futuros profissionais, operação concretizada nas biografias. Esperava-se que um futuro intérprete, além dos conhecimentos técnicos, estudasse o autor das obras. O compositor deveria também ter uma panorâmica da história da música e da vida dos principais compositores, dos quais seria o herdeiro. Os professores teriam que ter em atenção estes modelos de identificação, mediante os quais dariam aos seus alunos as melhores chances de se tornarem músicos reputados, ao mesmo tempo que reforçariam a ideia de esforço necessário para alcançar determinado patamar.

Desde finais do século XIX, músicos e professores ocuparam paulatinamente o espaço público como críticos, jornalistas e biógrafos, apropriando-se desta técnica literária, que, além de elemento de formação dos leitores, participava da *constituição de si*. Entre os muitos elementos que compõem uma narrativa biográfica, emergiu como um fundo unitário a ideia de missão, peça fundamental, transposta dos antigos esquemas narrativos de heróis e santos (Dosse, 2009).

No início do século XX, a biografia não era uma curiosidade, mas um instrumento de formação curricular e extracurricular. Através dela, futuros músicos tomaram consciência da sua vida e do significado que obstáculos, ajudas e conseguimentos tinham na construção das suas carreiras profissionais e das implicações para alcançar um patamar de reconhecimento público – seria essa a sua missão, moldada de acordo com as suas aspirações e possibilidades.

2. ASPETOS METODOLÓGICOS

Tomamos como pressuposto metodológico que um texto (auto)biográfico contém o “postulado do sentido da existência contada (implicitamente, de qualquer existência)”. A “ilusão biográfica” constrói-se, tal como sucede com um personagem literário, a partir de uma unidade de sentido que aglomera toda a narrativa em torno de um “nome próprio”, como atribuição de um *sentido* para a vida, que é na verdade introduzido *ex post*. O nome integra um uno tornado “fundamento da unidade das manifestações sucessivas e da possibilidade” de “totalizar essas manifestações” em diversos documentos (*e.g.*, *curriculum vitae*, registo médico) “que constituem a vida como uma totalidade infinita” (Bourdieu, 2008: 77-78).

Nos textos de educadores encontramos ainda relações de méritos e serviços, e, nesse sentido, o *curriculum vitae* constitui-se como fonte fértil para a história da educação – não somente a vida, mas também a construção destes factos é matéria de análise para o historiador da educação (cfr. Viñao Frago, 2000: 97) Deste modo, a significação da vida registrada, para si mesmo e para outrem, e de autobiografia enquanto elucidação do que se passou e sobretudo uma explicação do autor de si mesmo, podem ser revistas à luz da sua construção (Alberti, 1991).

A aplicação destes pressupostos ao nosso objeto implica uma cronologia longa, de modo a acompanhar o trajeto da vida dos compositores, mas também a sua posteridade, com o objetivo de capturar o universo de narrativas. Incide, assim, desde finais do século XIX até 2015, última data em que termina a pesquisa de textos publicados.

Cingimo-nos ao núcleo discursivo da ideia de “missão”. Para tanto, sinalizamos um repertório de biografias e procedemos à sistematização bibliográfica. De uma parte, realizou-se um levantamento das trajetórias de vida de ambas personalidades, as quais foram comparadas entre si e entre as diversas versões disponíveis. De outra parte, identificou-se o núcleo de ações e ideias que se conjugam para a(s) noção(ões) de missão patentes nos diversos discursos. A análise de conteúdo destes textos teve como objetivo enfatizar os aspetos pedagógicos da construção de exemplos educativos (para si mesmo e para os outros) e as dinâmicas intertextuais da sua constituição.

3. VILLA-LOBOS E LOPES-GRAÇA: COMPOSITORES E ESCRITORES

Villa-Lobos era oriundo de uma família com algum desafogo socioeconómico e capital cultural, e iniciou os estudos com o pai, homem culto e músico amador cedo falecido. Incluem-se na sua formação duas demoradas viagens a Paris durante a década de 1920, contando com subvenções públicas e mecenato de amigos empresários. Situava-se politicamente à direita e aceitou diversos cargos públicos. Segundo os seus ideais estéticos e pedagógicos, projetou e conseguiu legitimação oficial para o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (1942), e fundou a

Academia Brasileira de Música (1945), que presidiu. Muito pelo contrário, Lopes-Graça pertencia a uma família de baixo capital cultural e sem capital musical. Aderiu cedo ao Partido Comunista Português, opção que o levou aos calabouços em 1936. Acabou exilado em Paris, regressando pela mão dos amigos. Oficialmente repellido, foi acolhido na escola privada Academia dos Amadores de Música (Lisboa). Villa-Lobos era nacionalista e Lopes-Graça internacionalista. Posto deste modo, parecem ter tomado os percursos mais dissemelhantes.

Todavia, ambos tiveram momentos em que só uma forte ideia de missão, apesar das maiores injúrias físicas e intelectuais, poderia mantê-los seguros dos seus ideais estéticos. Cada um de seu modo, construiu uma linguagem musical e pedagógica própria, (re)construindo o património musical do seu país – que seria, de si para si, a sua missão, o que significa que estas diferenças estruturais são indiferentes para a noção de missão que ambos perfilhavam e que tem vindo a ser sublinhada com a consagração de ambos os vultos.

Muito se escreveu sobre Villa-Lobos. A coleção “Presença de Villa-Lobos”, publicada pelo Museu Villa-Lobos, é formada por 14 volumes de depoimentos e textos do próprio compositor, voltada à preservação da memória e da construção do seu mito. Da primeira biografia, por Vasco Mariz (1983), continuamente reeditada desde 1949, às últimas teses e livros publicados, dentre os quais destacamos Béhague (1994) e Guérios (2001), há por volta de 60 títulos com caráter biográfico, muitos com o perfil de textos de divulgação ao grande público (Ribeiro, 1987), outros com caráter especializado.

Na verdade, biografia e autobiografia frequentemente se confundem. Em estudo feito a partir da correspondência de Villa-Lobos com o biógrafo Vasco Mariz, Monti (2013) demonstra como esta primeira biografia foi, na verdade, uma elaboração conjunta entre biógrafo e biografado, em grande parte baseada no texto produzido por Villa-Lobos (mas não assinado e apresentado em 3ª pessoa) para a *Revista Música Viva* em 1941, intitulado “Biografia Autêntica Resumida”.

A difícil tarefa de escrever a biografia de Villa-Lobos deve-se em parte, paradoxalmente, à grande quantidade de depoimentos e declarações autobiográficas, em que se destaca uma percepção continuada da invenção de episódios pitorescos narrados pelo compositor sobre suas experiências de vida. Para este estudo, indicamos o pouco conhecido trabalho de Machado (1987), com textos selecionados do compositor, como introdução aos escritos autorreferenciados. Comentando lacunas e imprecisões nas narrativas biográficas, Guimarães adverte: “senhores biógrafos: biografia não é ‘estória’ e exige consultas bibliográficas, veracidade de dados, e imparcialidade...” (Guimarães, 1972:10).

O exemplo do compositor como herói, dentro da tradição de biografias de músicos como “grandes homens”, pode ser encontrado no texto biográfico escrito por Marc Langois para o catálogo de obras.

Em seu país, Heitor Villa-Lobos é um herói. As circunstâncias históricas certamente o ajudaram: na virada do século XX, a exemplo do que ocorreu em diversos países europeus algumas décadas antes, o Brasil – com suas dimensões continentais – redefiniu a sua identidade, assumindo as diversas “nações” e culturas que o constituíam. Observando apenas o campo musical, para definir todos os tipos de música do Brasil seria necessário um criador generoso, que percorrendo o país com o ouvido em alerta constante, pudesse identificar as suas inesgotáveis origens. Este foi e continua sendo Heitor Villa-Lobos (Langois, 2007: 10).

Dosse lembra que a primeira grande biografia de Beethoven, por Romain Rolland, tinha por objetivo “fazer com que os homens respirem o sopro dos heróis”(Rolland, *apud* Dosse, 2009: 189). Acrescente-se a função reprodutora, em que “o gênero biográfico participa, pois, de um regime de historicidade no qual o futuro é a reprodução dos modelos existentes, que devem perpetuar-se” (Dosse, 2009: 123).

A identificação do herói com a natureza brasileira foi tema bastante explorado em textos autorreferenciais, com os mais distintos estatutos: discursos, entrevistas, explicações sobre obras. Dentre eles, o “Rascunho de uma singela autobiografia” seria recuperado em inúmeras outras situações e depoimentos:

A minha obra musical é consequência da predestinação. Se ela é grande em quantidade, é porque é fruto de uma terra extensa, generosa e quente.

*Quem nasceu no Brasil e formou sua consciência no âmago deste país, não pode, mesmo que queira, imitar os cantos e os destinos de outros países, embora a sua cultura básica seja transportada do estrangeiro (Villa-Lobos, *apud* Machado, 1987: 27).*

A “predestinação”, portanto, aparece como uma força dominadora, que leva à realização de uma obra com características que se apresentam à revelia de seu próprio autor, e anuncia elementos da “missão do artista”: representar o país, ser autêntica e de elevado nível artístico.

Com relação à prática da escrita, Villa-Lobos manteve-a paralelamente à composição, incluindo 5 volumes de obras didáticas onde se misturam textos e partituras. Aparecem inúmeros exemplos de escrita institucional, tais como pareceres e relatórios, como decorrência dos cargos públicos ocupados, e muitos discursos orais, incluindo conferências, posteriormente transcritos e publicados. Há que se ressaltar que muitos desses textos, no entanto, apresentam-se como esboço ou rascunho para reelaboração posterior, além do frequente anúncio de textos e livros que não chegaram a ser publicados, o que tem induzido muitos analistas em erro, como comenta Guimarães (1972: 134).

Ao contrário de Villa-Lobos, o compositor português teve sobretudo apontamentos biográficos, aliás, com erros, lacunas e contradições. Entre os diversos estudiosos da obra musical observa-se um respeito para com a heroicidade de Lopes-Graça sob dois aspetos, em que se mantém a versão do próprio herói: a lenda do *self made musician* e a luta sem tréguas contra a ditadura, que lhe valeu a perseguição política do Estado Novo e o desespero e penúria em que viveu durante a maior parte da sua vida, situação que apenas pode ser combatida com ideias firmes, hábitos ascéticos e uma vontade incontrolável de música (*inter alia*, AAVV, 1981; Carvalho, 1989; Cascudo, 2012).

Lopes-Graça foi o músico português com a mais privilegiada relação com a escrita. Privado de direitos autorais no início da carreira – no regresso do exílio em Paris, em 1939, a Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Portugueses recusou-se a admiti-lo –, passou a depender financeiramente da escrita. Em 1928, ainda estudante, começou por ser jornalista e diretor do jornal *A Ação*, como crítico ao recém-empossado regime, fazendo da sua pena “um uso para o qual ela não estava destinada” (Lopes-Graça, 1974). O destino ‘forçado’ foi dado por terminado em 1972, com o início da publicação das obras literárias.

A partir de 1940, editou livros de teoria e de divulgação da música moderna (Lopes-Graça, 1940; 1941; 1942; 1943; 1944). Com *Música e músicos modernos* (1943) ensaiou o formato de respigo dos textos de circunstância, reabilitando-os em torno de eixos temáticos. Após duas coletâneas (Lopes-Graça, 1964; 1967), passou ao formato de *literary works*, compostos pelos 16 volumes de obra completa.

Neste contexto, o entrosamento da vida musical com a literária proporcionou-lhe uma destreza biográfica, pelo que podemos afirmar que adquiriu consciência dos processos escritos da construção de si, quer pelas biografias com que enriquecia as suas críticas, ensaios e conferências, quer pela tradução de livros acerca da vida e obra de músicos (*inter alia*, Mörike, 1944; Gergely, 1954; Rolland, 1960).

O *Breve ensaio* de 1940 incluía um capítulo intitulado “Mozart e a Ópera”, um dos primeiros em que se apropria do formato de exposição em que vida e obra se entrosam (Goehr, 1992). Pouco depois, em 1946, reeditou um conjunto de cartas do abade António da Costa e, na mesma década, a revista *Vértice* publica “Evocação de Chopin”, um dos poucos textos em que Lopes-Graça divulgou detalhes íntimos. Movido por um desejo de repor a verdade sobre a obra e a interpretação de Viana da Mota, recentemente falecido, publicou os principais ensaios e críticas que dedicara ao Mestre, incluindo a correspondência particular do pianista para o autor (Lopes-Graça, 1949).

Deste modo, a constante escrita e reescrita de outras vidas permitiu que, na década de 1940, iniciasse um curto período de autobiografia, representada em “Memórias incompletas”, a primeira parte de *Disto e daquilo*. O texto mais emblemático, “Recordações em dó menor”, em que narra as suas primeiras experiências musicais infantojuvenis e afirma a inexistência de qualquer dom ou incitamento familiar inicial, começou a ser escrito em 1940, com intervenções em 1945 e 1947, sensivelmente entre os 33 e os 40 anos de idade. A edição final, quando

passava já dos 60, inclui também o texto “Recordações de Paris”, também datado de 1947.

Depois disso, apenas se encontram esporadicamente marcas de autorreferenciação (*e.g.*, inquéritos a compositores, introduções aos volumes das obras completas). Embora, de certa forma, o formato de obra completa aponte para uma forma de biografia, Lopes-Graça optou por renunciar o mais possível à estratégia de divulgação da vida:

Não me parece que o conhecimento da biografia dos grandes músicos seja, como frequentemente se afirma, um fator capital importante para a total e perfeita compreensão das suas obras. Toda a verdadeira música se basta, deve bastar a si mesma” (Lopes-Graça, 1978: 185).

5. MISSÃO MUSICAL: PEDAGOGOS DA NAÇÃO

A partir do conjunto de textos autorais e entrevistas concedidas, podemos citar algumas noções que formam o esquema de valores a orientar as ações de Villa-Lobos: a ideia da “predestinação”; a função da obra de arte; valores de independência, originalidade e sinceridade com relação à produção artística; a necessidade de reformar o ensino de música, que Villa-Lobos via como causa de grande parte dos problemas de formação artística da população brasileira; e a ideia da música como mensagem ou até como religião são alguns dos pontos que se entrelaçam nas narrativas (auto)biográficas e na explicação da obra artística e dos empreendimentos de educação musical, formando um todo coerente que se articula na figura do compositor-educador.

No texto de apresentação ao livro sobre Villa-Lobos que integra a coleção Educadores lançada pelo Ministério de Educação e Cultura do Brasil (MEC), surge a discussão sobre as intenções políticas:

Este livro não tem a pretensão esclarecer ou julgar as intenções de Villa-Lobos, mas a de apresentar o seu projeto pedagógico e como o mesmo se desenvolveu ao longo do governo Vargas. Isso não significa, no entanto, renunciar ao esforço de situar o debate sobre o canto orfeônico, mas um debruçar-se crítico e reflexivo sobre a história de uma experiência pedagógica considerando que esse esforço pode contribuir para a construção de novas práticas educativas no presente. Parte-se aqui da premissa que a educação carrega sempre implicações políticas e que o projeto do canto orfeônico coloca em questão, para além das intenções pessoais, as delicadas relações entre arte e política, o papel dos intelectuais na organização da cultura e na vida nacional (Santos, 2010: 17).

No entanto, a situação de artista é apresentada como uma espécie de “álibi”, de forma a evitar a discussão diretamente política, considerando que:

Tratando-se de Villa-Lobos, o risco de confundir a dimensão educativa e política com o valor da obra do artista se torna uma questão particularmente delicada. É preciso deixar claro que o valor do artista estará aqui sempre acima de qualquer discussão (Santos, 2010: 16).

É a ideia de “missão” que, em parte, justifica a aproximação do artista com um regime político autoritário, como em Ermelina Paz:

A questão política, ou seja, o envolvimento de Villa-Lobos com o Estado Novo, com Getúlio Vargas, muitas vezes suscitada por aqueles que não estavam à altura de compreender as verdadeiras razões que levaram um homem da notabilidade de Villa-Lobos a se ocupar de tão espinhosa missão, cremos que já foi mais do que esclarecida (Paz, 1989: 55).

Missão, tanto em discursos religiosos como políticos, implica sempre algum tipo de sacrifício. Por outro lado, a “missão” é uma incumbência em tempo integral, um propósito organizador da ação prática. A ideia da musicalização da população como sua principal missão está presente em inúmeros discursos, que deslocam a questão política para um lugar secundário, já que “ele tinha a cabeça muito cheia de música para pensar em outra coisa”, de acordo com a declaração do pianista Homero Magalhães em entrevista ao *Jornal do Brasil* (apud Paz, 1989: 55).

Em entrevista concedida em 1934 a um diário do Rio de Janeiro, sobre suas realizações em educação musical, Villa-Lobos afirma que:

Graças ao apoio incondicional do Dr. Pedro Ernesto e do Dr. Anísio Teixeira – honra-me em declará-lo – venho realizando, passo a passo, o ideal a que me entrego com todo o meu ser, com toda a minha energia: elevar o nível da música entre o povo da minha terra. E creia, meu caro, nisso empenho minha vida, porque é preciso despender uma energia, uma vontade de vencer, que não se faz ideia para obter resultado. (apud Machado, 1987: 111).

A ideia de “missão”, no entanto, não se dá apenas no âmbito das ações educativas, em que este tipo de discurso se acomoda com facilidade. Há uma missão do artista, que se apresenta com contornos próprios para cada perfil, seja compositor ou intérprete. Em ambas as situações, é o esquema de valores que articula a “sinceridade” (a música verdadeira que o compositor tem a revelar) e a função da música para a humanidade (o verdadeiro ideal do artista é servir à massa do povo). Villa-Lobos defende a ideia de que os programas não devem ser organizados de acordo com a preferência do público, mas de acordo com a consciência do artista.

É muito comum os executantes organizarem seus programas de acordo com a preferência do público, independentemente de ser ou não a música mais pura que os constitua. O executante que assim procede pensa em si mesmo e no seu

próprio sucesso, e não na sua alta missão de servir (apud Machado, 1987:76-77).

Um outro desdobramento é, a partir da apresentação da missão do artista (servir), a organização de verdadeiras “missões artísticas”, nem sempre bem recebidas, com o sentido de uma expedição em que um grupo de artistas leva programas musicais com objetivos educativos de formação de público. Isso pode ser verificado em diversas situações na biografia de Villa-Lobos, que atua como compositor e como intérprete (ao violoncelo ou como regente).

Os programas das “missões artísticas” de grupos liderados por Villa-Lobos estão reproduzidos em Guimarães (1972: 178-179;182-183), para a excursão artística a 54 cidades do interior do S. Paulo, e Machado (1987: 164-166) para concertos nos Estados do Brasil. Constan obras do próprio compositor e de outros brasileiros, ao lado de europeus consagrados, como duas partes de um mesmo mundo musical.

A “missão” de elevar o nível da música no Brasil engloba tanto a atividade artística como o programa de educação musical pelo canto orfeônico, incluindo a pesquisa folclórica, numa demonstração clara da interdependência entre esses projetos.

Do outro lado do Atlântico, a heroicidade tardou até ser atribuída a Lopes-Graça, músico de reconhecimento tardio e controverso. Mas dada a sua situação como escritor, a missão pedagógica foi assumida precocemente. De facto, falar de Lopes-Graça como pedagogo implica abarcar muito mais do que a sua ação como professor, atividade exercida entre 1932 (Academia de Música de Coimbra, tornada Instituto no ano seguinte) e 1954 (Academia de Amadores de Música, Lisboa). Em 1931, após ter sido classificado em primeiro lugar nas provas para concurso de professor no Conservatório Nacional, foi preso, e em 1954 teve o diploma de professor particular apreendido (Carvalho, 2011: 708, 711). A pedagogia do músico nabantino reverte, portanto, para o plano escrito, notadamente enquanto crítico. O próprio se descreve como educador. Citamos uma dentre muitas afirmações neste sentido, extratada dos conselhos de “um camarada mais velho” aos novos compositores portugueses premiados pela Sociedade Nacional de Música de Câmara e originalmente enunciados em 1946:

O primeiro exercício da crítica não é desiludir nem apoucar o esforço e a boa-vontade, mas sim depositar nela confiança e incitá-la a ultrapassar a fase humana das suas balbuciações, dos seus tateamentos, das suas incertezas (Lopes-Graça, 1989: 92).

Na década de 1940 estava ainda ligado ao ensino, mas, em 1978, na introdução à última edição de *Reflexões sobre a música*, posicionou-se explicitamente *como educador através da crítica* e dava então “por terminado” o seu “serviço pedagógico” de cerca de cinco décadas”, sobre o qual realizava o balanço derradeiro:

É entre estas duas balizas – por um lado, a defesa de uma verdadeira cultura musical e a sua inserção no processo histórico e social português, por outro lado, o combate a todas as formas de degradação dessa cultura – que se tem jogado o serviço pedagógico do autor na vida musical do país (Lopes-Graça, 1978: 19).

A missão que assumiu de si para consigo foi plasmada logo adiante, ao discutir a pertinência da reedição desta obra de 1941:

Nas Reflexões afloravam já muitas questões estéticas, pedagógicas e, digamos, socio-musicais, que o autor viria a desenvolver, e acaso a aprofundar ou a corrigir de simplismos, no decurso do seu ministério de publicista musical. Assim, por exemplo, a chamada de atenção para a arte da música como uma atividade de pensamento; a análise das questões da música sob um ângulo racionalista que não puramente impressionista ou sensorialista; o combate à rotina e ao academismo na vida musical portuguesa; o humanismo musical, etc. (Lopes-Graça, 1978: 23).

A reedição de *Música e músicos modernos* (1943) deu azo a comentários semelhantes. Refere o facto de “o autor” se ter encontrado “só ou quase só, nesta ingrata pugna música moderna, tentando, na medida das suas forças, fazê-la, não diremos aceitar, mas compreender” a música contemporânea e seus processos de composição, “e isto num meio que lhe é absolutamente hostil a ela, música moderna, mas até a qualquer espécie de especulativismo de ordem estético-musical” (Lopes-Graça, 1986: 9-10).

Escrever e assumir nessa tarefa a missão de educador implicou, para Lopes-Graça, fardos e riscos. Em primeiro lugar, pela defesa inabalável da necessidade de recolher, estudar e depurar o material folclórico da música nacional. Considerava que o nacional não é contraditório com o universal, e que se alcança a universalidade através dos elementos nacionais – assim sucedeu com todos os ‘génios’ da cultura musical, credo estético que foi aprofundado no contacto biográfico com os autores, vivos e mortos, a quem constantemente interrogava acerca dos processos de recolha e de tratamento de música folclórica. Cite-se as entrevistas realizadas a compositores estrangeiros e o espaço concedido a esta temática nas biografias de Bela Bartok, Frederic Chopin e “Volfango Mozart” (Lopes-Graça, 1984; 1985). Em segundo lugar, porque esta posição de missão o colocava o mais das vezes em combate, quer pelas ideias estéticas *strictu sensu*, quer pelas consequências políticas subjacentes, fosse pela ligação ao estrato popular, fosse pelo imperativo de democratização cultural (sem abaixamento do nível de erudição).

Esse comprometimento levou-o a momentos difíceis, nomeadamente a sua maior crise de depressão, mas que, qual Fénix, o levou a compor o “Canto de Amor e Morte (1961), considerado o expoente máximo da música portuguesa do século XX. Apenas podemos elucubrar sobre o valor do conhecimento das vidas de músicos que, como

ele, padeceram de incompreensão estética e política. Ao certo, sabemos que em 1948 escreveu e em 1960 reeditou estas palavras a propósito de alguém para quem “o desespero não é o seu clima habitual”, mas como todos os artistas sofreu o desalento:

Num dos seus momentos de depressão moral, Verdi escreveu a Clarina Maffei, a mulher do poeta Andrea Maffei, seu colaborador, o seguinte: ‘Creio que esta vida é uma estúpida e, o que é pior, uma vã história. Que sucederá? Que faremos nós? Ao fazermos o nosso balanço, encontramos sempre a mesma resposta, uma resposta humilhante e triste: o nada.’ Singulares palavras na boca de um homem cuja carreira tinha sido um combate heroico, cujos atos eram dominados por uma vontade férrea e cujo orgulho, junto à maior integridade de carácter era um forte escudo contra as ciladas da vida! (Lopes-Graça, 1992: 79).

Também Lopes-Graça não caiu. Manteve-se no Coro da Academia de Amadores desde 1950 (criado em 1945 como Coro do Grupo Dramático Lisbonense), e com a passagem para os anos 60, alcançou reconhecimento e compensação económica, como compositor, regente e escritor, reforçados após a revolução de 1974. Na batalha pela consagração, no mais íntimo, não seria de esbanjar o recurso a exemplos de outros que, como ele, reconheciam a sua missão como músicos do seu país.

6. CONCLUINDO

Heitor Villa-Lobos e Fernando Lopes-Graça superaram as adversidades (pobreza, incompreensão) pela fidelidade à missão que se atribuíram de *educar* a sua nação. Com posições diferentes de *educador* – Villa-Lobos em cargos públicos de direção no sistema educacional, Lopes-Graça como crítico e oponente ao regime –, advogaram uma missão, que passou pela divulgação da estética modernista, onde se incluía um projeto da recuperação da música nacional. Antes do final da sua vida, ambos foram reconhecidos e consagrados como compositores e regentes.

A condução linear da vida é reforçada pelos obstáculos que confirmam a certeza da missão e a heroicidade dos atores. Conferem às narrativas grande proximidade com a vida dos comuns, mostrando que para certo patamar é necessário (mas válido, senão indispensável) suportar dificuldades. A compreensão da excecionalidade de Villa-Lobos e de Lopes-Graça torna-se assim imediata. Não foram apenas ‘destinados’, mas assumiram esse destino, firmando o pacto por escrito.

Ambos usaram como meios de ação a relação com a escrita e com o canto coletivo. Quase pela inversão, Villa-Lobos, que teve pouca instrução formal, sem estudos superiores e sem concluir os estudos secundários, usou a escrita nos inúmeros domínios em que se moveu, desde o institucional ao pessoal, ao passo que Lopes-Graça, que frequentou o Conservatório de Lisboa e a Faculdade de Letras de Lisboa (sem concluir), se ateu aos espaços *expert*, sendo comedido na autorreferenciação. Defenderam a democratização da música e do seu ensino, mas o

português procurou desenvolver a música erudita, a par com a fundação e manutenção de um coro ligado a uma escola especializada, enquanto o brasileiro abordou o canto coletivo em duas frentes distintas: o canto orfeônico de escolares e trabalhadores, com função educativa e repertório simples, baseado em folclore e adaptações de obras eruditas, e o canto coral, com objetivos artísticos, para o qual compôs obras complexas, inclusive corais-sinfônicas.

As trajetórias mostram uma unificação do discurso do artista, que se sobrepõe aos diferentes contextos socioeconômicos, políticos e estéticos. Diante de uma ideia de missão, mantiveram a busca de seus ideais musicais e educativos. Enfatizamos a semelhança na possibilidade de intervenção na escrita da sua biografia, que se concretiza na possibilidade de reescrita constante (caso das autobiografias). Os textos biográficos constam do mesmo tipo de materiais: correspondência, autobiografia, obra completa, e, neste sentido, a versão dos heróis é mantida. As contradições, tendo em conta os contextos sociopolíticos, a diversidade de agentes educativos e culturais envolvidos na sua escrita e os diferentes momentos e níveis de conhecimento dos factos reais, participam do dinamismo desta construção discursiva.

No que concerne à missão dos heróis, observa-se a predestinação – com obstáculos de natureza diversa – em que o destino chega a vencer a vontade dos compositores. Villa-Lobos mostra adesão ao projeto de vida que concretizou e Lopes-Graça aceita o destino quando refere que não era de sua vontade ser músico nem escritor. Pela positiva ou pela negativa, no entendimento de ambos se reflete a força do destino como fator explicativo da sequência de acontecimentos.

De igual modo, o tema político mostra que pela direita ou pela esquerda, pela radicalidade ou pelo conservadorismo, a única ideologia, crença ou religião de um músico é a música. Deste modo procederam também os biógrafos destas figuras, destacando os sucessos de alcance estritamente artístico e a capacidade pedagógica de Villa-Lobos (na sua ligação às missões artísticas e ao lançamento do canto orfeônico escolar) e Lopes-Graça (crítico e professor de grandes músicos). Mestres porque têm algo para ensinar que só eles conheceram, pela mais árdua via do conhecimento. E, como explicava o autor brasileiro de inúmeras peças para a juventude, a missão do compositor como educador é especialmente árida.

Concluimos que a diferença entre o autor brasileiro e o autor português é de foro contextual, na medida em que as ideias estéticas de Villa-Lobos casam com a missão de resgate folclórico, ao passo que semelhante missão em Portugal (menos relevante e sem fôlego institucional) é abraçada por Lopes-Graça apenas a título secundário. O caráter estrutural do discurso artístico – onde a missão emerge – diz, portanto, mais respeito a uma parcela da constituição de si (neste caso, como educadores) do que à ação sobre outrem (neste caso, como pesquisadores).

BIBLIOGRAFIA

- AAVV (1981). *Fernando Lopes-Graça: 75.º aniversário*. Coimbra: Vértice.
- Alberti, V. (1991). Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 7, 1991, pp.66-81.
- Béhague, G. (1994). *Heitor Villa-Lobos: The search for Brazil's musical soul*. Austin: ILAS.
- Bourdieu, P. (2008). *Razões práticas*. Campinas: Papirus.
- Carvalho, M.V. (1989). *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Imprensa-Nacional.
- _____. (2011). Fernando Lopes-Graça. In S. Castelo-Branco, *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (pp.706-722). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Cascudo, T. (2012). *A tradição como problema na obra do compositor Fernando Lopes-Graça*. Sevilha: Doble J.
- Dosse, F. (2009). *O desafio biográfico*. São Paulo: EDUSP.
- Gergely, J. (1954). *Zoltan Kodaly*. Lisboa: Gazeta Musical.
- Goehr, L. (1992). *The imaginary museum of musical works*. Oxford: Oxford University Press.
- Guérios, P. R. (2001). *Lutando por sua Predestinação. Um Estudo Antropológico da Trajetória de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado, PPGAS/Museu Nacional/UFRJ.
- Guimarães, L. (org.) (1972). *Villa-Lobos visto da plateia e da intimidade (1912-1935)*. s/l: s/e.
- Langois, M. (2007). *Heitor Villa-Lobos. Catálogo Durand-Salabert-Eschig*. Paris: Max Eschig.
- Lopes-Graça, F. (1940). *Breve ensaio sobre a evolução das formas musicais*. Lisboa: Inquérito.
- _____. (1941). *Reflexões sobre a música*. Lisboa: Seara Nova.
- _____. (1942). *Introdução à música moderna*. Lisboa: Cosmos. (2.ª ed. 1946)
- _____. (1943). *Música e músicos modernos*. Lisboa: Cosmos.
- _____. (1944). *Bases teóricas da música*. Lisboa: Cosmos.
- _____. (1945). *Pequena história da música de piano*. Lisboa: Inquérito.
- _____. (1964). *Nossa companheira, Música*. Lisboa: Portugália.
- _____. (1967). *Páginas escolhidas de crítica e estética musical*. Lisboa: Prelo.
- _____. (1973). *Disto e daquilo*. Lisboa: Cosmos.
- _____. (1974). *Um artista intervém*. Lisboa: Cosmos.
- _____. (1984). *Opúsculos II*. Lisboa: Caminho.
- _____. (1985). *Opúsculos III*. Lisboa: Caminho.
- _____. (1986, 2.ª ed.). *Música e músicos modernos*. Lisboa: Caminho.
- _____. (1989, 2.ª ed.). *A música portuguesa e os seus problemas II*. Lisboa: Caminho.
- _____. (1992, 3.ª ed.). *Musicália*. Lisboa: Caminho.
- Machado, M.C. (1987). *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves/UFRJ.

Mariz, V. (1983). *Heitor Villa-Lobos Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar.

Monti, E.M.G. (2013). Quando poderemos ler o nosso livro? Villa-Lobos e sua formação musical entre cartas e (auto)biografia. *VII Congresso Brasileiro de História da Educação*. Campinas: SBHE.

Mörike, E. (1943). *A viagem de Mozart a Praga*. Lisboa: Inquérito. (Trad. F. Lopes-Graça).

Paz, E. (1989). *Heitor Villa-Lobos, o educador. Prêmio Grandes Educadores Brasileiros*. Brasília: INEP.

Ribeiro, J.C. (org.) (1987). *O pensamento vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret.

Santos, M.A.C. (2010). *Heitor Villa-Lobos*. Coleção Educadores. Recife: MEC, Fundação Joaquim Nabuco/Massangana.

Rolland, R. (1960). *Beethoven*, 3 vols. Lisboa: Cosmos. (Trad. F. Lopes-Graça)

Villa-Lobos, H. (1991). *Educação Musical. Presença de Villa-Lobos*, vol. 13. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.

Viñao Frago, A. (2000). Las autobiografías, memorias y diarios como fuente histórico-educativa: tipología y usos. *Teias*, Rio de Janeiro, 1 (1), 89-97.