

MÁRIO DE ANDRADE E VILLA-LOBOS*

Flávia Camargo Toni^{1**}

RESUMO

As críticas musicais de Mário de Andrade indicam que o autor mudou sua postura ideológica durante os anos 30. Isto se verifica também em seus comentários aos recitais de Villa-Lobos em São Paulo.

A biografia do compositor assegura que nesta época ele estava engajado com o "establishment" político, sendo grandemente favorecido em sua carreira.

Mário de Andrade desaprovava energicamente as atitudes de Villa-Lobos. Os últimos escritos de Mário de Andrade, contudo, mostram uma maior compreensão para o problema, visto como uma lacuna na formação dos compositores brasileiros em geral.

Crítica musical — Notas biográficas.

Ao escolher o tema desta pesquisa tínhamos em mente documentar as apresentações de Villa-Lobos nos palcos paulistas, relacionando datas, programas, críticas e intérpretes. Não foi surpresa verificar que esta documentação integra o Arquivo Mário de Andrade. Nos escritos de Mário — que acompanhou como crítico os recitais do compositor e amigo — há indícios de uma desavença entre eles na década de 30. Os textos de música do periodista entre 1928, data do *Ensaio*, e 1944, publicação da série *O Banquete*, explicam, em parte, os motivos dessa desavença; o autor refletia mais sobre música nos seus últimos trabalhos. Retomaremos este ponto adiante.

* Conferência apresentada no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, a 26 de março de 1987. Relato da pesquisa realizada para o Centro Cultural São Paulo. (Área de Música — Divisão de Pesquisas).

** Supervisora da Equipe Técnica de Pesquisas de Música (CCSP); coordenadora do *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade (Projeto Ministério da Cultura/ Instituto de Estudos Brasileiros).

Uma parcela daquele Arquivo desconhecida por nós era o *Fichário Analítico*, trazido para o Instituto de Estudos Brasileiros há pouco tempo; até então esteve sob a guarda de Oneyda Alvarenga. Com o conhecimento dos documentos que o integram, relativos a Villa-Lobos, resolvemos ampliar o tema, restrito a uma história musical paulista, para a história de uma amizade.

O objetivo, ao levantarmos toda essa documentação, era, de um lado, preencher lacunas da biografia de Villa-Lobos, e de outro, publicar e divulgar textos inéditos de Mário. A biografia do compositor em alguns pontos é bastante nebulosa, graças a uma característica do artista: Villa-Lobos era muito mentiroso. A primeira grande confusão que ele conseguiu criar foi com relação à data de seu nascimento, o que podemos verificar inclusive pela coleção de programas musicais de Mário¹: entre 1922 e 1930 Villa declarava que nascera em 1890; entre 1934 e 1935, em 1881; em 1937 forneceu a data de 1887 e, em 1940, o ano de 1884. É preciso esclarecer que seus pais, Noêmia e Raul, acompanharam o crescimento do filho por vários anos, o que torna pouco provável a hipótese de que Heitor não soubesse sua idade. Adiantemos aqui que estas histórias mal contadas acabaram por dificultar a feitura de um catálogo temático de suas obras: quando entrevistado, dizia tê-las composto numa ou noutra data, conforme lhe aprobevesse.

Mas voltemos à sua biografia. O pai de Villa-Lobos, Raul, era músico amador e foi o primeiro professor de violoncelo e clarineta de Heitor. O menino abandonou o instrumento de sopro e estudou com certa dedicação o violoncelo. Sabe-se também que quando adolescente fez quatro viagens pelo Brasil, atuando como músico de salão. Foi para a Bahia, Espírito Santo e Pernambuco, na 1a.; para os Estados do Sul, detendo-se certo tempo em Paranaguá, na 2a.; para São Paulo, Goiás e Mato Grosso, na 3a.; e na quarta, com a duração de três anos, foi para os Estados do Norte. Assim chegamos ao ano de 1912, quando o maestro conheceu sua primeira esposa, Lucília Guimarães, naquela época uma professora de piano. Pouco se sabe a respeito do compositor nos dez anos seguintes, a não ser que o casal se apresentava esporadicamente executando novas peças do artista. Estes programas não despertavam maior interesse do público.

Em 1922 Villa-Lobos passou a ser um nome mais conhecido da platéia paulista devido à sua participação na Semana de Arte Moderna. Villa foi convidado para o evento por Ronald de Carvalho e Graça Aranha. O compositor chegou acompanhado por músicos cariocas que se sobressaíram mais tarde como grandes instrumentistas e professores: Paulina D'Ambrósio, Alfredo Gomes, Frutuoso Viana, Ernâni Braga, George Marinuzzi, Orlando Frederico, Pedro Vieira, Antão Soares, Mário Emma e Lucília Guimarães. As obras compostas eram para pequenos conjuntos: duos, trios e quartetos, distribuídas entre os dias 13, 15 e 17 de fevereiro. Entre os artistas, uma brasileira de renome internacional: Guiomar Novaes.

1) Cf. catálogo da série por Flávia Camargo Toni no projeto *Inventário do Arquivo Mário de Andrade*, de Telê Porto Ancona Lopez, financiado pela FAPESP.

O público, muito conservador, não gostou das músicas apresentadas, que se assemelhavam às obras de Debussy, o compositor expoente do impressionismo francês. E aqui surge mais um problema: alguns dizem que Villa-Lobos escutara a música de Debussy em 1917, através de Darius Milhaud, ou antes ainda, durante sua ida à Bahia, e outros negam esses fatos. Coincidência ou não, a verdade é que a composição de Villa-Lobos soava de maneira muito francesa.

Empolgado com o apoio dos amigos, o compositor resolveu ir a Paris e começou a reunir o montante necessário para a viagem. Embarcou no dia 30 de junho de 1923, permanecendo na capital francesa até meados de 1924, quando voltou para o Rio de Janeiro. Nesta sua primeira estada parisiense o maestro estabeleceu alguns contatos, mas não pôde mais conseguir seu sustento e retornou, tendo na bagagem outras tantas obras compostas. Recebeu como incentivo à sua carreira a dedicação do pianista Arthur Rubinstein que executou peças de sua autoria a 3 de maio de 1924. Os dois já tinham se conhecido anos antes, no Rio de Janeiro.

Mário de Andrade acompanhava tudo com animação e auxiliava na medida em que escrevia sobre a música do amigo para os jornais brasileiros. Chegou até a articular apresentações do artista carioca aqui em São Paulo, em fevereiro de 1925. As obras que ouviu levaram-no a definir a arte de Villa-Lobos como "primitivismo pau-brasil", não depreciando a fatura, pelo contrário, empolgado com a escrita do compositor que começava a mudar depois de 1922.²

A convivência com os intelectuais que participaram da Semana de Arte Moderna, e o entrosamento com o que acontecia na música européia, fizeram brotar em Villa-Lobos um sentido para criar música genuinamente brasileira. Além disso, na França ele tivera a oportunidade de ouvir um compositor que ousou mais do que nenhum outro neste século, Igor Strawinsky. A reformulação na técnica de compor de Villa-Lobos renderia muita fama e ouvintes na sua segunda passagem por Paris. Aquele público, pouco informado sobre nossos ritmos e timbres, achou a música de Villa-Lobos extremamente exótica. E teve inúmeras oportunidades de escutá-la entre os anos de 1927 e 1929, quando o compositor morou no apartamento de Carlos Guinle na Place Saint Michel n.º 11. Foram nada menos do que sete concertos dedicados à sua obra, com os mais renomados intérpretes, sob a direção do autor.

É necessário fazermos um segundo parênteses para situarmos melhor esta fase da vida do músico e entendermos seu sucesso parisiense.

Na década de 20 a Europa conheceu a América Latina e foi a primeira vez que nosso continente ditou a moda por lá. Paris, a "capital do mundo", acolhia artistas da Argentina, Cuba, Uruguai e Brasil e não foram poucos os que causaram sensação: os artistas plásticos Pedro Figari, Máteo Hernández, Carlos Enriquez, Marcelo Pogolotti, Francis Picabia e Clemente Orozco; os músicos Amadeo Roldán, Rogelio Barba, Moisés Simons, Rita Montanes, Alejandro Garcia Caturla, Heriberto Ri-

2) BANDEIRA, Manuel (org.) — *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro, Simões, 1958, p. 50.

co, Don Aspiazu, Julio Cuevas, Eliseo Grenet, Fernando Collazo, Heitor Villa-Lobos e Magdalena Tagliaferro; os poetas Pita Rodrigues e Larreta. A maior parte dos músicos ou eram compositores ou pertenciam a grupos populares, e os demais artistas trabalhavam em técnicas que eliminavam, a priori, qualquer competição com os europeus. Isto porque as artes plásticas e a composição não empregam parâmetros tão rígidos quanto a interpretação. O Brasil, como a América Latina, não possuía Escolas que formassem instrumentistas de padrão internacional, ou seja europeu. Assim, enquanto surgiam dezenas de grandes pianistas por lá, nós tivemos apenas Magdalena Tagliaferro e Guiomar Novaes. Repetindo: a composição sendo uma técnica que evolui rapidamente, assim como algumas outras artes, mas não a interpretação, deixava espaço para que nossos artistas aparecessem, e os europeus aceitaram, com prazer, este novo colorido trazido da América, por seus compositores e artistas plásticos.

O que mais agradava, o que era realmente novo para a Europa, era o ritmo africano manipulado pelos descendentes de espanhóis, índios e portugueses. Não por acaso este foi o período áureo da música espanhola, ditando moda entre os artistas: Strawinsky compõe um Tango e Maurice Ravel, um Bolero.

A música de Villa-Lobos apareceu como fonte milagrosa para uma elite pedante que queria gostar dos ritmos latinos, embora não admitisse. Era a época dos grandes salões aristocráticos, em que se ouvia muita música de câmara. Villa apresentava em suas obras algo muito diferente porque empregava com extravagância ritmos e melodias aparentados com os que se ouvia nas ruas do Quartier Latin, mas com o instrumental tradicional da orquestra. A música deste maestro não competia com a música popular porque era feita para público muito diverso e com técnica apropriada, o que era uma condição vantajosa em Paris, já que as orquestras cubanas dominavam os ambientes mais procurados pelo público. A música cubana era tão aceita que o desenhista Federico Tomás Franco, cubano, trabalhou para as editoras francesas como ilustrador especializado em capas de partituras de música de seu país. A "capital do mundo" estava tomada por pequenas repúblicas onde se falava o espanhol e o português.

O apartamento habitado por Villa-Lobos era uma dessas repúblicas, mas internacional; era uma embaixada. Alejo Carpentier, o multifacetário cubano que acompanhou o desenvolvimento de todas as artes contemporâneas a ele, visitou Villa-Lobos em sua residência e nos transmitiu com vivacidade o que era aquela embaixada. Em artigo publicado para a revista *Social*, Carpentier reuniu algumas anedotas sobre músicos. A primeira refere-se a um cantor que visitava o compositor brasileiro. "Estávamos na casa de Villa-Lobos. Ao final de uma refeição em que não tinham faltado vinhos de boa época, fumávamos calmamente no salão decorado com pinturas futuristas que serve de estúdio ao eminente maestro latino-americano. Presentes: Edgar Varèse, Piero Coppola, o diretor de orquestra; Acario Cotapos, compositor chileno, e Florent Schmitt. Além deles, entre nós se encontrava por casualidade um cantor; um cantor daqueles que situa uma bela voz acima de todas

as coisas humanas. Varèse falava de técnica orquestral com Florent Schmitt e Villa-Lobos... De repente, algo incomodado talvez pela indiferença que rodeava sua arte, deixou ouvir estas palavras, ditas aparentemente em tom de descaso: — Orquestra? Composição? Técnica? Muito bem! Porém tudo isto se aprende no conservatório. Enquanto a voz... uma bela voz... É um dom de Deus!

“Varèse virou seus olhos frios como o aço para o virtuose e respondeu secamente: — ‘Já sabemos que Deus favoreceu sempre os pobres de espírito.’”³

Em outra oportunidade, Carpentier escrevera um longo artigo sobre Villa-Lobos para a revista cubana, *Gaceta Musical*, editada na França, em que também descreve uma destas tardes passadas na casa do maestro:

“Domingo à tarde. O estúdio de Villa-Lobos não pode conter mais amigos, intérpretes e convidados. O compositor faz alardes de agilidade para sustentar conversações simultâneas — algo como as partidas de xadrez contra vinte jogadores. Em torno do piano — arca sonora — ardem os fogos votivos de incontáveis cigarros. Nas paredes há fotografias de outros intérpretes do compositor: Arthur Rubinstein, Vera Janacopoulos, Aline Van Barentzen... O extraordinário cantor russo Kourganov submete sua garganta intrépida aos caprichos líricos de uma estupenda vocalização hebraica. Depois do lamento de Sinagoga, o guitarrista Saenz de la Maza toca Falla e Mozart. Logo é Berta Singerman, a prodigiosa declamadora, que faz soar *Las Campanas* de Poe, com sua dicção vibrante de bronzes e metais... Entre os ouvintes se reconhece Lucie Delarue-Mardrus e a cantora Elsie Houston.

“E o admirável Tomás Terán se senta ao piano. Executa prestigiosamente uma *suite* das *Cirandas* de Villa-Lobos... E a voz formidável da América, com seus ritmos de selva, suas melodias primitivas, seus contrastes e choques que evocam a infância da humanidade, funde-se ao bochorno da tarde estiva, através de uma música refinadíssima e muito atual. O encantamento surte efeito. Os martelos do piano — baquetas de tambor? — golpeiam mil lianas sonoras, que transmitem ecos do continente virgem.

“E ante o discurso da palmeira que pensa como palmeira, cala por um instante, como que envergonhada, a fonte da praça Saint-Michel.”⁴

Um terceiro e último relato de Carpentier nos interessa porque atesta um assunto já iniciado nesta exposição, e nos localiza ainda na estada do compositor carioca em Paris.

“Os países de sol propiciam todos os exageros. Contos andaluzes, contos provençais, nos quais se sente a silhueta pitoresca de Tartarin... Quando Heitor Villa-Lobos acende um charuto e começa a contar histórias do Brasil, há que preparar-se para viver durante um momento no

3) CARPENTIER, Alejo. Anecdótico Contemporâneo. *Crônicas*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, v. 1, 1985, p. 260.

4) CARPENTIER, Alejo. Um gran compositor latinoamericano: Heitor Villa-Lobos. *Ese músico que llevo dentro*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, V. 1, 1980, p. 50. (Seleção de textos de Zoila Gómez).

domínio dos mitos. Além disso, os amigos do maestro estão aí para 'dar-lhe corda'. Varèse pergunta:

— Villa, que comprimento têm em seus país as serpentes?

— Sessenta metros! — responde o grande compositor sem alterar-se.

— E os crocodilos?

— Os crocodilos? Trinta metros!

Porém um dia Villa-Lobos nos contou a melhor de suas estórias.

— Achando-me em Mato Grosso, em plena selva, onde tinha ido para anotar cantos indígenas, os selvagens se apoderaram de mim e me amarraram no tronco das torturas. Estive a ponto de morrer. Me salvei porque pensei em cantar-lhes hinos rituais em seu próprio dialeto. Surpresos, me soltaram com grandes mostras de deferência. Varèse insinuou:

— Me parece que exageras um pouco, Villa. Confessa que não chegaram a te amarrar no tronco das torturas...

— Como? — interrompeu furibundo o maestro brasileiro — Não acredita em mim? Veja esta fotografia!

E Villa-Lobos nos mostrou uma fotografia em que aparece efetivamente atado a um tronco coberto de pinturas primitivas, rodeado de índios seminus.

Porém, ninguém entre nós se atreveu a perguntar-lhe desde quando os índios do Mato Grosso conhecem o uso oportuno da Kodak...⁵

O dia-a-dia de Villa-Lobos nesta época era de muito trabalho; o artista criava obras coesas, ousando sempre nas suas soluções de timbres e ritmos. O que Mário de Andrade classificara em 1925 de "primitivismo pau-brasil" se tornara uma forma de compor coerente, embora continuasse sem um projeto claro; o autor conseguira ordenar alguns princípios, mas não todos. Deste período Mário nutria predileção pelas *16 Cirandas para piano*, escritas sobre temas folclóricos. Nelas o crítico paulista admirava a estrutura coesa, o desenvolvimento lógico dos temas, o que, dizia ele, só acontecia nas obras curtas. Admirava ainda a exploração do instrumento. Para entendermos melhor a crítica de Mário de Andrade vamos tentar explicar o que é um desenvolvimento lógico dos temas, o que, em literatura, se aproxima à boa construção de um personagem. Poderíamos então dizer que em música Villa-Lobos transformava, inexplicavelmente, os mocinhos das estórias em vilões. Não se percebe a mudança gradativa de comportamento de seus "personagens". Esta característica Mário acusou, com razão, como falta de preparo técnico do compositor, o que justificou com inúmeros exemplos.

Em meados de 1929 Villa-Lobos regressou ao Brasil, e, ao que tudo indica, decidido a morar em São Paulo. Chegou num momento extremamente delicado para os paulistas, plena campanha de Júlio Prestes, cuja derrota resultou na crise de 1930. Villa-Lobos percebeu logo a oportunidade de compor um hino para Júlio Prestes, que semanas mais tarde transformou-se, com pequenas alterações na letra, no hino da vi-

5) CARPENTIER, Alejo. *Anedoctario Contemporáneo*. Op. cit. p. 264.

tória de Getúlio Vargas. O compositor, em poucos meses, já se intrometera demais em política, e Mário de Andrade o denunciou. Além disso, o carioca fizera grande amizade com o Interventor do Estado, Coronel João Alberto Lívio de Barros, que tempos depois lhe serviu de elo de ligação com Getúlio.

Em São Paulo Villa-Lobos programou a primeira grande concentração orfeônica de cunho manifestamente político, e o resto do tempo ocupou-se com apresentações pelos Estados de São Paulo e Paraná. Mário guardou em seu Fichário Analítico as provas de que o artista foi mal recebido nas cidades de Ribeirão Preto e Batatais.

A denúncia de Mário está esclarecida na carta que enviou a Prudente de Moraes, neto, em janeiro de 1933, onde analisa o *Quarteto n. 5* de Villa-Lobos, composto em São Paulo durante o ano de 1931, homenagem a Lívio de Barros. Nela Mário critica o melodismo fácil, as construções estabelecidas para agradarem o ouvinte, uma obra sui generis no catálogo do compositor. Para Prudente de Moraes, neto, desabafou sua grande mágoa dizendo que o maestro carioca se tornara um "lambedor de cus", o que não podia admitir de forma alguma.⁶

Villa-Lobos não pôde voltar a São Paulo repudiado pelos estudantes do Largo de São Francisco. Quem o atesta é o maestro Armando Bellardi que organizou uma festa de boas-vindas para Villa-Lobos, em seu conservatório no bairro da Liberdade, em 1945.⁷

Mário não chegou a romper sua amizade com Villa-Lobos, simplesmente se afastou, reencontrando-o em 1938 no Rio de Janeiro. Neste meio tempo o compositor era o Diretor da Superintendência Musical e Artística do Rio de Janeiro, cargo que ocupou até 1943, e o crítico foi o estruturador e primeiro Diretor do Departamento de Cultura, atual Secretaria Municipal. A experiência de Mário de Andrade à frente deste Departamento foi marcante; ele planejou e executou inúmeros projetos que visavam levar o imigrante italiano, a mão-de-obra refugiada na cidade e a elite cafeeira a tomarem contato com a cultura universal, e particularmente a brasileira. Já Villa-Lobos entendia a musicalização de forma contrária: cercava os estudantes com as atividades do canto orfeônico, o que nas condições propostas contribuiu muito pouco para a musicalização daqueles jovens. Musicalizar não é só sinônimo de fazer cantar mas, principalmente, de ensinar a escutar.

Nos anos em que Mário de Andrade refletiu sobre a música engajada, ou seja, a música como elemento facilitador de uma mensagem marxista, ele provavelmente repensou a atividade de Villa-Lobos frente à SEMA, assim como revisitou toda a obra do maestro. Mesclando humor e admiração pelo amigo, Mário escreveu em outubro de 1944 o artigo "O perigo de ser maior", na sua coluna semanal de o Mundo Musical. Para o escritor, Villa-Lobos como pessoa muito ingênua nunca deveria ser enviado para representar o Brasil em lugar algum. E continua:

6) V. texto integral em anexo.

7) BELLARDI, Armando. Depoimento. *Maestros de São Paulo, Documentação*. Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

“Em todo caso fica dito o meu pensamento: Vila Lobos não é objeto de exportação diplomática, e eu o preferia tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. O SPHAN já está com esse encargo difficilíssimo e insolúvel de lidar com Ouro Preto, cidade viva e ao mesmo tempo amortecida por um tombamento justo que a tornou monumento nacional imutável. Pois não fazia mal que tombasse Vila Lobos, vivo e Deus queira que por muitos anos, e ao mesmo tempo transformado em inatingível monumento nacional. Ora pois, como estou de paciência e positivamente isto não é artigo de crítica, vamos a ver como seria possível tomar Vila Lobos.

“Eu por mim dava a ele duas residências fartas, uma de inverno na ilustre cidade do Rio de Janeiro, e outra de verão, no mais climático e aprazível planalto de Goiás. Seriam evidentemente residências fechadas, em que ninguém poderia entrar, nem muito menos Vila Lobos sair. Só teriam acesso ao monumento tombado, quer dizer, a Vila Lobos, funcionários do SPHAN adrede instruídos, com muitos exames do DASP e aposentadoria generosa depois de dois anos de trabalhos forçados. Bom, nas duas residências teria todos os instrumentos possíveis e imagináveis deste mundo e do outro, rádios, vitrolas, papagaios e todas as músicas do passado e de hoje, para que ele pudesse compor completamente diferente, como é de gozo dele, depois que se desiludiu das influências de Debussy. E o monumento tombado só teria por obrigação compor, compusesse à vontade.

“É certo que isso não basta para a psicologia do grande músico, e é sabido que em solidão canário deixa de cantar. O SPHAN proporcionaria ao canário furibundo todas as possibilidades e todos os incentivos canoros. É aqui que entram os funcionários de trabalhos forçados. No Rio, centenas de vivandeiras aprazíveis e complacentes, ‘quais loiras, quais morenas’ como diria o verbo velho, o aplaudiriam sem cessar, e o resto. Em Goiás seriam centenas de cantadores, cururueiros de Piracicaba, cegos de Catolé do Rocha, candobleseiros do Salvador, coqueiros de Areia Preta, cantadores amazônicos de chulas etc. etc., sendo que me esqueci, no Rio, dos sambistas do Bar Nacional e dos negros do morro.

“Não basta ainda, porque poucos artistas carecem tanto de auditório como Vila Lobos. Auditório para aplaudir suas músicas e para engulir as suas afirmações. Mas seriam todos absurdamente surdos, porque não acredito que o mais perfeito e daspeado funcionário não fosse contar logo adiante o que o formidável criador dos *Choros* diz demais. Surdos, mãs não de todo mudos, porém. Com língua de prata fonográfica, saberiam repetir sempre um ‘Muito bem!’, um ‘É isso mesmo’, um ‘Está certo’, mesmo quando Vila Lobos falasse que é maior que Beethoven, ou dissesse estar estudando os maravilhosos oratórios de Mozart, ou se referisse aos pianofortes do séc. XII. E lhe daríamos até um conservatório colosso, mas este com alunos surdos, mudos, cegos, sem mãos e paralíticos, em que ele fizesse muitos discursos, dirigisse desafinados coros colossais, desse concertos em homenagem a todas as oposições que subissem, e criasse cátedras de Terapêutica Musical.

“Aqui já não estou gostando muito de mim, porque no meu ideário vieram lembranças tristes, e a maldade me enrugou. Eu gostava era daquele Vila Lobos de antes de 1930, que ainda não aprendera a viver. Que viveredor maravilhoso era ele então! Fazia uma malvadeza colérica, sem nem de longe saber que estava fazendo uma malvadeza colérica, saía bufando da casa que o hospedava, grosseiro, mal-educado, e logo estava em plena rua se espojando no chão, esquecido, puro, anjo, pasteurizado, brincando com uma criança que passeava... Pobre, numa dificuldade reles de dinheiro, ganhava uma bolada boa, tinha dívidas a pagar, mas convidava a gente pra um restaurante, onde acabava gastando não só o que ganhara, mas uma quantia que os outros precisavam completar. Fazia uma improvisação no violoncelo, completamente ruim e mal-executada, ou se arrepelava porque lhe tocavam errado a ‘Lenda do Caboclo’, exemplificando ao piano de maneira horripilante, pra logo estar ganhando horas empinando papagaio, e vir jogar na pauta os esboços duma Ciranda ou de qualquer outra obra-prima. Depois, tudo mudou e não é bom falar... Mas preciso sempre que se afirme que muitos, que a maioria dos músicos verdadeiros do Brasil, repudiam, até envergonhados, quase todos os escritos ‘com palavras’ publicados por Vila Lobos desde então. Desde as suas entrevistas até os seus opúsculos de diretor dos serviços públicos. Mas nada impedirá, nada, que ele seja o criador de numerosas obras-primas musicais, de uma produção imensa que é quase toda do maior interesse de estudo e execução, um dos compositores mais fortes do mundo contemporâneo. Apenas, como pessoa, Vila Lobos não é objeto de exportação nacional.”

A partir desse parágrafo Mário discorre sobre algumas obras para piano e reafirma sua admiração pelas *Cirandas*. O crítico termina o artigo com fecho de ouro:

“Pois é: cheguei onde desde o princípio desta crônica eu pressentia que iria chegar. Com Vila Lobos não é questão do bom e do ruim, mas de homens bons e de homens ruins. Vila Lobos diz muita tolice e pratica outras tantas. Está certo verificar sempre que ele não é objeto totalitarista de exportação diplomática. Não é um pocket-book, isso não! Mas Vila Lobos é compositor. A música dele anda impressa. E decide que ele está entre os mais fortes compositores da atualidade. Quem, por essas Américas finas e grossas, tirar da pessoa dele conclusões de valor ou qualificação, do Brasil ou mesmo dele: que se enforque.”⁸

Os esboços de textos e ensaios encontrados no arquivo do escritor e que se referem a Vila Lobos apresentam a análise de um musicólogo que realmente estudou as obras de seu colega. São em linguagem técnica e versam sempre sobre a construção das peças e a exploração de timbres e melodias. Evitamos deliberadamente reproduzir estas análises por serem bastante complexas e específicas. Mas é preciso salientarmos que antes de morrer Mário escreveu outros dois artigos sobre o compositor para o Mundo Musical da *Folha da Manhã*, e é muito provável que

8) ANDRADE, Mário de. O perigo de ser maior, in “Mundo Musical”. *Folha da Manhã*, São Paulo, 19 out. 1944.

tenha camuflado Vila Lobos sob as vestes de Janjão, personagem da série *Banquete*, escrita entre maio de 1944 e fevereiro de 1945. A história se passa numa cidade do Interior onde há dois artistas ilustres: a cantora Siomara Ponga e o compositor Janjão. Ambos estão presentes num almoço na residência da milionária local Sarah Light. Caminhando para lá, Janjão encontra num parque o estudante Pastor Fido e ambos se-guem falando sobre artes. Suas apresentações são bastante reveladoras; ao reconhecer que era Janjão o compositor do *Scherzo Antifachista*, Pastor Fido exclama: "Janjão, o nosso grande compositor nacionalista!" E o compositor retruca: "— Não sou nacionalista, Pastor Fido, sou simplesmente nacional. Nacionalismo é uma teoria política, mesmo em arte. Perigosa para a sociedade, precária como inteligência."

Janjão é um artista que vê a própria falha por não conseguir fazer música suficientemente "útil", engajada; julga-se burguês demais e sofre por isso. Quando se justifica, dizendo não saber conciliar os ensinamentos recebidos com a música socializada, ocorre o seguinte diálogo:

Pastor Fido: "— Mas você pode fazer uma arte de combate que alcance o povo..."

Janjão: "— Não creio, infelizmente, que seja esse o meu papel de artista erudito. Pelo menos enquanto o povo for folclórico, como falei. Seria me adaptar falsamente a sentimentos e tendências que não poderão nunca ser os meus. Eu sou de formação burguesa cem por cento, você esquece? E pela arte, pelo cultivo do espírito e refinamento gradativo, eu me aristocratizei cem por cento. Moral, intelectualmente, é incontestável que eu sou um aristocrata, mesmo no sentido religioso desta palavra. Quero dizer: o homem que faz a 'sua' moral, só aceita a 'sua' verdade, numa libertação indiferente a quaisquer... 'representações coletivas'. O que, tudo, não impede, está claro, a existência dum elevado senso moral, duma moral elevadíssima em mim, e uma verdade coletiva. Como em Epicuro... Como em Rikiú... Simplesmente porque, por isso mesmo que só respeito a 'minha' liberdade e não posso me livrar dela, sucede que em sua altivez ela dita pra mim uma verdade e uma moral que coincidem necessariamente em muitas partes, com o Bem e a Verdade. Essa coincidência não pode sequer me despeitar, sequer me irritar, pois o que importa é exclusivamente a consciência, o sentimento, ou melhor: a evidência da minha liberdade. Enfim: sou mesmo um individualista, na maior desgraça e grandeza do termo, naquilo que posso, que devo chamar, sem modéstia falsa: minha sabedoria..."¹⁰

O fim de Janjão é muito triste, pois pelo plano de Mário de Andrade para a obra que não terminou de escrever o artista seria "jogado na rua", no capítulo 10. Mas Janjão esteve bem próximo de ser o compositor perfeito, adequado a seu tempo. Em meio às contradições enxergava claramente os próprios defeitos, os pontos em que deveria se atri-

9) ANDRADE, Mário de. *O Banquete*. São Paulo, Duas Cidades, 1977. (Ed. anotada por Jorge Coli e Luís Carlos da Silva Dantas).

10) Op. cit. p. 63.

morar; isto quando não se deu por vencido, reconhecendo-se como um individualista, dono de sua sabedoria... burguesa.

Talvez fosse essa a consciência que Mário queria ter visto verbalizada por Vila Lobos ou qualquer um dos outros compositores seus contemporâneos. E principalmente por Vila Lobos em quem viu a força de um "gênio" criador como ainda não aparecera na música brasileira.

Mário faleceu em fevereiro de 1945.

Em 1946 Vila Lobos voltou a Paris depois de uma ausência de 16 anos e sua reintrodução foi devida em parte a Henry Barraud, seu amigo antigo. A partir de então o compositor se dividiu entre Paris, Nova Iorque e Rio de Janeiro, mas já estava bastante debilitado pela sua doença. O maestro faleceu em 17 de novembro de 1959.

CARTA DE MÁRIO DE ANDRADE PARA PRUDENTE DE MORAES, NETO¹¹.

"S. Paulo, 20-1-33

"Pru.

"Talvez seja melhor assim, não falarmos no assunto vivo que interferiu conosco, a revolução. Não que pudesse haver briga entre nós por causa dele: se da minha parte, que é a apaixonada, sinto a impossibilidade dessa briga, da sua que é a do intelectual, é justo que ela seja impossível também. Mas é assunto que, com você, me causaria um sofrido malestar, e eu via com verdadeira desgraça o momento em que carecesse falar nele com você. Sei que, embora estejamos intelectualmente pertíssimo um do outro, uma diferença irremovível de atitude, nos separava irremediavelmente. Afinal chegou a tão esperada e bem temida carta de você. Você é carioca, Pru, fagueiro e da substância do ar. Não de água, que toma a forma de qualquer recipiente: de ar, que escapole à modalidade dos recipientes. Eu, que me gritei um dia 'bailarino brasileiro' sou bailarino mas é nada, não sei bailar. Peso mil quilos, não de lealdade, que o ar também é leal, mas de pedra no caminho. Se eu escrevesse pra você, tinha que mover a pedra. Você compreendeu que a única solução era não mover a pedra e não moveu.

"Você me pergunta o que penso do *Quarteto Brasileiro n.º 5*, do Vila, e já não me é penoso falar nesse cachorro. É um quarteto bem' brasil,

11) *Fichário Analítico*: 1813, Villa-Lobos. Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP. (catálogo em preparo.)

Original datiloscrito, duas folhas tamanho ofício dobradas em oito, com *Notas M.A.*, autógrafo a lápis: "Villa-Lobos/ Quarteto". Refusão de texto considerando: acréscimo sanando lapso: "só a frase de conclusão"; substituição: na primeira redação: "me parece contestável. Apenas", "da vontade de agradecer" e "Essa VONTADE DE AGRADAR."

Neste e nos demais textos de Mário de Andrade a ortografia foi atualizada, observando as normas ora vigentes entre nós.

não tem dúvida, misturada fabulosa de valores e imundícies, de prazeres reais e promessas que não serão cumpridas.

“Pouco antes da revolução de 30, o Vila Lobos, que aliás, com certa discrição, já lambera o cu do Carlos de Campos, dedicava um concerto a Júlio Prestes. Nem bem a revolução venceu, esse indivíduo publicou uma entrevista de insulto aos vencidos, dizendo que fora revolucionário desde 1500 e até compusera *avant-la-lètre* um hino da revolução que a polícia carioca proibira. Escreveu algumas musicuices patrióticas, e diariamente, aqui, largava da inocência, pra ir lustrar as esporas com que João Alberto estragou irremediavelmente os tapetes civilizados dos Campos Elíseos.

“Bem: o Vila, de amoral inconsciente que sempre fôra, e delicioso, virara canalha com sistema, e nojento. Mudança tão violenta assim, de contextura moral, havia necessariamente de afetar a criação, afetou mesmo. A produção musical do Vila baixou de sopetão quase ao nada, como valor. Compôs uns hinos, uns coros, umas transcrições de fugas de Bach pra celo e piano e umas pecinhas pianísticas, tudo simplesmente porco. De vez em longe uma linha, uma invenção de efeito, acusava no meio da porcaria, o gênio despaisado. Aos poucos essas bonitezas vieram se amiudando, prova, eu dizia comigo, que o Vila se acostumava aos poucos com a canalhice consciente. Se acostumou enfim; e desse indivíduo, a quem Deus, em desespero de causa neste deserto brasileiro, deu o gênio que tinha que dar pra algum brasil no momento, o *Quarteto Brasileiro* é o fruto já maduro.

“O que vale? Vale primeiramente pela técnica. Não daquela técnica mais verdadeira, beethoveniana, que deriva imediatamente da criação. O Vila ignorante, sem cultura, com um conhecimento deficientíssimo dos fatos musicais, sempre tivera essa técnica. As obras dele eram irregularíssimas. Quando grandes, apresentavam quase sempre formas desengonçadas, sobretudo compridezas irritantes, e canhestriças pueris. Mas o Vila inventava. Não sabendo orquestração, criava instrumentações admiráveis. Não sabendo o que é voz humana, deixa uma série impressionante de efeitos vocais. Frágilimo na harmonia, a ponto de não poder me definir uma feita o que era uma falsa relação, harmonizava com uma exatidão de caráter, com uma, sim, uma necessidade fatal. Criou obras desengonçadas como o *Fausto*, atrapalhadas como o *Hamlet*, irregulares como a *Nona Sinfonia*, fatigantes pelas compridezas como a *Tetralogia*, algumas geniais como estas. Me esqueci: completamente incapaz de discernir fatos musicais (principalmente porque a vaidade o tinha como criando do nada), ignorante até a miséria do que é criticamente o Brasil músico, a obra dele se tornou um repositório incomparavelmente rico dos fatos, das constâncias, das sutilezas, das originalidades musicais do Brasil. Não tem quase coisa do nosso populário musical, de que a gente não vá encontrar exemplo na obra do Vila. Coisas que ele absolutamente ignora, como até a espantosa de empregar uma escala assimilável ao hipolidio, dos gregos da Antiguidade (fato que é raríssimo, mas sucede, no Brasil), numa das *Danças Africanas*.

“Ora o que choca mais, no *Quarteto n.º 5*, é que surgiu um Vila com outra técnica, a técnica que se aprende, a técnica acadêmica! A modernidade é apenas um disfarce ronaldiano, no *Quarteto*. Em compensação, e ronaldianamente também, a obra é surpreendentemente bem conformada, com os dois tempos propriamente rapsódicos, o 1.º e o 4.º, enfeixando a parte mais livre interior. O equilíbrio é sem exemplo nas outras obras grandes do Vila: nenhuma hesitação de desenvolvimentos, nenhuma comprideza indiscreta, escolha quase sempre acertada de elementos (pois que só a conclusão do 3.º tempo me parece contestável). Apenas se verificará que houve um capachismo servil na pressurosa e indiscreta escolha e abundância de temas da rapsódia infantil, no 1.º e 4.º tempos. Houve sim, e isso deriva da *vontade de servir* (por isso que chamei de capachismo servil...) que o Vila nunca teve e agora tem.

“Essa VONTADE DE SERVIR a toda gente é que faz toda a imoralidade repulsiva do *Quarteto* e que em Ronald, no Guilherme, sempre repugnou a você. O Vila se escondeu. Se disfarçou. Quer conciliar as coisas, e, pois que tornou-se um sistematizado lambedor de cus, lambe os ditos do acadêmico criticante como do burguês ouvinte, do modernista embandeirado como do passadista louco pra se rever no novo. É um quarteto ‘gostoso’. E o Vila jamais não foi ‘gostoso’. Os instrumentos estão tratados com um carinho que jamais, estragador de instrumentos e vozes, o Vila teve. Estão bem nas suas tessituras propícias, bem nos seus efeitos brilhantes ou amáveis. *Pra soarem bem*, como ordena a Academia e agrada a todos, artistas verdadeiros como o público boçal. Não é tudo. A polifonia, a harmonia, com toques levemente róseos de atualidade, é velharia da mais safada e saborosa, é do excelente quartetismo sensual dos maus românticos, dos românticos banais e acadêmicos, Tschaikowski, Saint-Saens e idênticas chatices de universal aplauso. Pleno domínio da gostosura disfarçada. Não tem aquela desfaçatez, afinal das contas viril, leal, dum Puccini, dum Leoncavallo, que escrevem coisas sensualmente fáceis, com franqueza, confessadamente. Não. É a chatice sub-reptícia, escondida, elegantizada, emoldurada, dum Massenet, dum Turina. E o pulhismo covarde.

“E qual a criação? Na realidade pequeníssima. Nos dois tempos externos, o Vila quase que apenas se limitou a transcrever para quarteto (com infinita ‘arte’, olé!) algumas obras anteriores, do tempo em que esteve em plena floração. Mas quais das obras dessa fase escolheu? as *Cirandas*? as peças de canto? Não, escolheu as *Cirandinhas*, menos rebarbativas, menos importantes historicamente, muito mais acessíveis, pois, por serem musiquetas pra criança tocar, ele fora necessariamente obrigado a fazer mais simples, mas agradáveis harmonicamente, pra que não repugnassem à criança. E que por essa suavidade, essa acessibilidade, nas *Cirandinhas* perfeitamente exata, fizeram já um sucesso público enorme. Que valor de criação posso dar a esses dois tempos, que não passam duma transcrição academicamente felicíssima, com algum efeitoinho no meio, pra sossegar o possível rosnido de algum modernista?

“Você sabe que não tenho nenhum preconceito modernista, e, tendo escrito os ‘Poemas da Amiga’ e o ‘Girassol da Madrugada’ tenho prova provada de que o academismo não me assusta. Mas me assusta, pra não dizer que me enoja, essa vontade fácil do aplauso geral, pois que você mesmo reconheceu, e eu sabia disso: o meu possível academismo diminuiu sensivelmente o número dos meus aplaudidores.

“Será que se pode comparar o meu academismo com o do Ronald e do Gui? Comparar pode-se, mas não creio que se os possa identificar. Creio que há uma diferença de superfície e profundidade, porque o meu provém duma vontade, o deles dum desejo. O meu vem da inteligência, o deles da sensação. Não tenho o costume de me elogiar mas reconheço que isto é bem um elogio. Mas da mesma forma com que me afastando irremediavelmente de certos indivíduos, não tenho a mínima intenção de os castigar, mas de me premiar a mim mesmo: não estou atacando o academismo do Ronald e do Gui, e sim, verificando o que justifica mais organicamente, pra mim, o meu. O deles pelo menos tem a lealdade de ser uma constância nunca abandonada. Por onde se percebe que resulta duma constância deles; e no Gui, tão pouco estudioso (não propriamente inculto, porque cultura intelectual é escolher e possuir todos aqueles dados de conhecimento que nos verificam em nossa entidade e reconfortam os nossos desígnios...) no Gui o academismo dele corresponde a uma verdadeira precisão anatômica. Tive pena de escrever ‘psicológica’... Mas no Vila Lobos nem nada disso, e o academismo novo dele é uma resultante apenas de desígnios que, moralmente, são tidos por inconfessáveis.

“Já nos dois tempos internos do *Quarteto* a criação é maior, e especialmente no 2.º tempo, tão feliz, que soa tão bem, mostra bem que o Vila, mesmo nesta nova modalidade de caráter pode fazer coisas deliciosas, embora pouco admiráveis. Porque à primeira vista e por momentos, você se deixa levar pela sensualidade gostosíssima que há no *Quarteto* inteiro, especialmente, quanto a sonoridade, no 2.º tempo, e vai se esquecendo de tudo pra gozar. A verificação instintiva desse gozo é julgar, falando que o *Quarteto* é bom. Mas a consciência do julgamento, quando você não é público apenas ‘hearer’, mas ‘listener’, repõe você numa elevação maior que a da sensualidade gostosa. E então você repara espantado que no *Quarteto* *não há quase nada!* Nada de novo, porque nos tempos internos, especialmente no segundo, tudo o que Vila pôs já foi dito e com as mesmas palavras. Chega a ser extraordinário mesmo, como nestas linhas e temas bonitões dos tempos internos, não há mais aquela primordialidade, aquela primariedade, aquela essência tão cheia de caráter, tão irredutível, da temática vilalobesca da grande fase (*Choros, Cirandas, Amazonas*). Não estou provocando uma simbologia fácil, dizendo que os temas do Vila agora não têm caráter, agora que ele perdeu o dito. Usei dum galicismo, lembrando que os franceses chamam comumente de ‘remplis de caractère’ aos temas, aos arabescos melódicos que a gente percebe essenciais, embora não consiga especificar bem porque. É mais fácil especificar defeitos que descobrir as causas da beleza, tanto esta deriva de Deus e aqueles da consciência nossa. Na temática propriamente vilalobesca deste Quarte-

to há um banal... um banal distinto — que infelizmente nem é o ‘vulgar’ mais respeitável, é caracteristicamente o ‘banal’. Tudo é revelho, feitos como frases, como técnica polifônica e harmônica. E tudo já existiu na pior fase da música, o Romantismo. E dito pelos piores românticos, não os da linha iniciadora, os Schubert, os Beethoven, Chopin, Schumann, Wagner, Mussorgski tantas vezes sublimes, mas pelos da linha academizadora, os Tchaikowski, os Rimski, os Borodin (cito especialmente russos, porque o Vila, que já apresentava algum russismo dantes, neste *Quarteto* se tornou especialmente russo, do russismo quartetístico destes citados) e os Saint Saens, os Bruckner, os Dvorjak de má morte.

“Em resumo: obra falsa. Academismo esplêndido, técnica admirável, forma excelente, nenhuma invenção, disfarce de passadismo, sensualidade epidérmica, e a tal da banalidade sutil — dom de russos e franceses. Será uma obra-prima. Mas é uma obra-prima falsa. Que musicalmente me repugna.”

* * *

“Villa Lobos¹²

“O que atrapalha V. Lobos é a falta de organização intelectual fantástica. A cabeça dele cheia de ensinamentos mal digeridos, com falhas enormes de instrução, mesmo musical, não lhe permitem uma visão estética segura nem do momento, nem da própria obra. É incontestavelmente o mais ‘genial’ dos nossos músicos, o que tem invenções mais fortes, mais originais, o de brasilidade mais livre e audaciosa, porém em geral o mérito dele se resume a essas invenções. Principalmente nas obras maiores as longueurs, a falta de síntese, de sobriedade, a impotência pra sacrificar lhe tornam a obra irregular e por vezes abracadabrantemente penosa. É possível e é mesmo verdade que dentro dela se sente o ‘tumulto da genialidade’ porém é terrível isso da gente possuir do Gênio mais os defeitos que as qualidades. Já nas peças de tamanho menor onde esses defeitos do gênio não podem transparecer Villa Lobos nos tem dado obras-primas perfeitíssimas. Sobretudo a sua obra pianística é de valor extraordinário. As suas recentes *Cirandas* uma série de pecinhas pra piano, baseadas em folclore, são jóias incomparáveis, de profunda originalidade, construção lógica, repletas de invenções. É um momento da música nacional. Estão se imprimindo ainda.”

12) *Fichário Analítico*, idem. Autógrafo a tinta, folha destacada de bloco (10,5 x 14 cm).

Provável rascunho da crítica do concerto de Villa-Lobos, São Paulo, 24 set. 1930, reproduzida em *Música, doce Música* (Mário de Andrade, São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1976, p. 153-161).

SUMMARY

The writings on music of Mário de Andrade show a shift in his political thought during the 30's. We can realize this change also by his comments on the Villa-Lobos performances in São Paulo.

On the other hand, the composer's biography prove that he, at that time, was engaged to the political establishment, thus being greatly favoured in his career.

Mário de Andrade firmly disapproves Villa-Lobos's attitudes. Latter writings show a broader understanding of the problem, now viewed as a general gap in brazilian composers formation.

Biographical notes — Musical critics