

Natureza e modernismo: Mário de Andrade e Villa-Lobos antes da Semana

FLÁVIA CAMARGO TONI^I e CAMILA FRESCA^{II}

Introdução

A DISCUSSÃO em torno da criação de uma música brasileira permeava as preocupações e declarações de alguns dos principais envolvidos na Semana de Arte Moderna antes mesmo da concepção do evento. Tendo por foco entender como era acolhida a obra de Carlos Gomes no início da década de 1920, Lutero Rodrigues (2011) se debruçou sobre a literatura dedicada ao compositor campineiro analisando autores e documentos que nos concernem aqui, pois a cronologia das ideias é coincidente. Apesar disso, não nos deteremos nos discursos de Menotti del Picchia e de Graça Aranha, dois dos palestrantes do Theatro Municipal em fevereiro de 1922, nem nos dedicaremos aos primeiros escritos de Renato Almeida, musicólogo que em 1926 editou uma *História da Música Brasileira*, trabalho extensamente analisado por Rodrigues (2011, p.183-7).

Envolvidos em diferentes projetos, Mário de Andrade (1893-1945) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959), os dois músicos da Semana – excetuados os intérpretes como Guiomar Novaes e todo o grupo de instrumentistas de São Paulo e Rio de Janeiro – trataram do assunto e expuseram suas visões em situações públicas em 1921 e 1922. Àquela altura, existia já uma música brasileira? Existindo, no que consistiria? Se não existia, como criá-la? Suas dúvidas e proposições vêm pautadas por discursos que recorrem a imagens da flora e dos sons das nossas paisagens, na evocação aos “tipos brasílicos” que formaram a “raça” brasileira, em visão que denota forte teor romântico, pois voltada ao enaltecimento das qualidades naturais do país.

Matthew Riley e Anthony D. Smith (2016) estudam as várias maneiras pelas quais “nação” e música se aproximaram na idealização dos artistas e de quais maneiras as diferentes expressões individuais se relacionaram com os ideais que circularam a partir do século XVIII em torno do sentimento difuso de pátria. De forma geral, o ideal de terra natal para os nacionalistas incluía:

A delimitação do território como uma posse coletiva de uma parte da natureza por um povo ou comunidade étnica e, portanto, uma paisagem etnográfica.

Uma sensação de belas ou sublimes paisagens e espaços poéticos pertencentes a este território.

Sentimento de pertencimento a este território e apego a estas paisagens etnográficas por parte de certa população que, em geral, aí reside.

A crença na historicidade profunda dessa pátria por meio de um processo de historicização da paisagem, pelo qual a história coletiva dá forma às paisagens etnográficas.

Um sentido de pátria como “ancestral” e “natural”, através de um processo de naturalização da história, onde a história de um povo é moldada pela sua paisagem. (Riley e Smith, 2016, p.87-8)

Os autores partem dos ideais defendidos por Jean Jacques Rousseau, no século XVIII, mas em nosso caso não se faz necessário retroagir a esse período, pois é sabido que o século XIX comporta características semelhantes, ou seja, o elogio da flora como o aconchego para a caracterização do que é próprio ou pode legitimar o que pertence ao conhecimento do povo, pois marcado pelo pertencimento a determinada paisagem ou território.

Marcelo da Silva Bueno (2014, p.2) analisa a “evolução da representação da natureza na pintura brasileira – particularmente no gênero de paisagem – no contexto do século XIX”, o que torna praticamente obrigatório o estudo da contribuição de Manuel Araújo Porto-Alegre. Implantando um projeto de reforma para a Academia Imperial de Belas Artes, seu projeto, com “forte componente nacionalista”, objetivava um fortalecimento da pintura histórica e a pintura da paisagem. Segundo Bueno (2014, p.5),

A conformação das paisagens, bem como a relação que Porto Alegre estabelece entre elas e a caracterização dos personagens humanos – quando estes se fazem presentes na composição – revelam traços de sua crença no progresso e, ao mesmo tempo, de sua veia romântica: o homem que domestica a natureza, desvenda-lhe os mistérios e a coloca a serviço de seus propósitos é igualmente capaz de contemplá-la com sensibilidade e perceber, no seu esplendor, a magnitude da criação divina.

Nascido na capital ainda nos últimos anos do Império, Villa-Lobos desde cedo pôde conhecer outras realidades para além da carioca. Do final de 1892 até meados de 1893, a família Villa-Lobos deixou o Rio de Janeiro. Primeiro foram para Sapucaia, pequeno município fluminense que faz divisa com Minas Gerais. Passaram o resto da temporada em cidades do interior mineiro.¹ É certo que viver em pequenas cidades era muito diferente de residir numa capital em plena ebulição. Paisagens rurais, intenso contato com a natureza, outros tipos humanos e outras sonoridades devem ter feito parte da experiência do menino *Tubú* (apelido de infância pelo qual Villa-Lobos era conhecido em família), então com 6 anos de idade. Villa-Lobos mencionou, já na vida adulta, o encanto que lhe provocaram as músicas dos sertanejos que ele ouvira à viola.²

Ainda segundo o compositor, ele realizou uma grande viagem pelo Brasil, ao Norte e Nordeste, passando pelo Espírito Santo e pela Bahia, em 1905,

quando completou 18 anos. Não existem registros dessa primeira aventura, mas é certo que ele esteve em Paranaguá, no Paraná, em 1908, e no Norte e no Nordeste em 1912. A primeira viagem foi motivada por uma oportunidade de trabalho que nada tinha a ver com música – o pai da namorada ofereceu-lhe que fosse ao sul representar sua fábrica de marrom glacê. Já em 1912, Villa-Lobos partiu como violoncelista de uma companhia portuguesa de operetas que se desfez no meio do caminho. Em ambas as excursões, no entanto, ele atuou como músico, organizando concertos nos quais tocava com artistas locais, e dando entrevistas a jornais, nas quais se apresentava como solista de violoncelo.

Tais viagens seriam frequentemente evocadas pelo artista no futuro, mas com a intenção de evidenciar outros aspectos. Teriam sido oportunidades para coleta de material folclórico que lhe serviriam de fonte composicional. Além disso, viajar pelo país teria lhe dado a ocasião de conhecer diferentes manifestações musicais tradicionais *in loco*. Uma das que mais devem tê-lo impressionado – pois que seria lembrada em muitas ocasiões – foi o contato com os índios da região Norte.

A primeira vez que Villa-Lobos relata publicamente essa viagem ao Norte, com a específica intenção de destacar seu contato com a música indígena, é numa pouco conhecida entrevista dada aos jornais em junho de 1921 e que será explorada adiante.

Desde que estreara profissionalmente sua primeira obra no Rio de Janeiro – a *Suíte característica* (atualmente conhecida como *Suíte para quinteto duplo de cordas*), no dia 31 de julho de 1915, com a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos regida por Francisco Braga no Theatro Municipal –, Villa-Lobos passou a ser notícia nos jornais, que acompanhavam com regularidade sua atividade composicional. Já por ocasião dessa estreia, por exemplo, *O Paiz*, no mesmo dia 31 de julho, destacou o artista, incluindo uma foto do “jovem e brilhante violoncelista” e fazendo um resumo biográfico do músico que, apesar de alguns estudos formais, era “filho do próprio esforço”.

As notícias sobre o compositor, nessa época, concentram-se em notas informativas sobre concertos vindouros e críticas de obras recém-estreadas na cidade. Entrevistas ainda eram pouco frequentes. Uma das poucas que se têm registro é de 30 de setembro de 1920, quando Villa-Lobos falou ao repórter do jornal *A Noite* sobre as sinfonias “A guerra” e “A vitória”, que apresentaria em concerto de gala dedicado aos reis da Bélgica.

As poucas falas suas localizadas na imprensa da época, no entanto, são focadas em obras que seriam apresentadas dali a poucos dias. A extensa entrevista de 1921 parece ser uma das primeiras nas quais o autor fala de suas ideias sobre a natureza do país e sua concepção de música brasileira, além de revelar planos para o futuro.

O paulistano Mário de Andrade, por sua vez, tem vida mais pacata, ao que se sabe; mais doméstica, voltada para os seus estudos, se considerada sobretudo

a década de 1910. É quando se matricula no Conservatório Dramático e Musical como aluno de canto e de piano, ali ingressando em 1911. Forma-se em canto, em 1915, e em piano, em 1917 (Alvarenga, 1974, p.60). Como é sabido, ele escreve poemas e auxilia no orçamento familiar trabalhando eventualmente como crítico de música.

Ainda não se rastreamos com segurança as suas primeiras viagens para fora da capital, mas em 1913, após a morte repentina de seu irmão Renato, no mês de junho, ele passa uma temporada na chácara da Sapucaia, em Araraquara, cujo dono era seu primo distante Pio Lourenço Corrêa (1875-1957). Pela correspondência com o parente e pelas mensagens trocadas com os amigos próximos, como Manuel Bandeira, acompanha-se que de tanto em tanto o professor do Conservatório aproveitava suas férias e refugiava-se no aconchego do interior que acolheu a primeira redação de *Macunaíma*, em dezembro de 1926.

Mas na década de 1910, além da viagem para o cumprimento do luto, em 1913, é sabido que em 1916 ele teria participado voluntariamente do Serviço Militar em Gericinó, no Rio de Janeiro. Também é possível especular que ele viajasse a Santos, porém não se têm notícias de viagens de pesquisa empreendidas antes de 1919, quando ele vai a Mariana, em Minas Gerais, em junho, para conhecer o poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens.

Compenetrado com sua formação musical no Conservatório, católico praticante que também participava da cantoria na missa dominical, é provável que já observasse as várias formas de se cantar na cidade e no interior. Como crítico de música, escrevendo para os jornais desde 1915, não tem muitas oportunidades de falar sobre a música brasileira, pois acompanhar as temporadas de óperas ou os concertos dos alunos de sua escola o colocava diante de autores do século XIX europeu. Assim, as alusões à flora e às paisagens brasileiras são fortuitas ou raras, sendo a mais conhecida delas o discurso que faz para o secretário da segurança, Eloy Chaves. Aqui, a menção ao café não se dá em razão da descrição da paisagem, mas pelo fato de ele evocar a riqueza do estado, a bravura e o sentido de sacrifício. O secretário foi ao Conservatório para explicar às jovens alunas e aos raros alunos por quais motivos o Brasil entrara na guerra e, terminado o seu discurso, após a saudação, Mário de Andrade diz em nome dos colegas da escola:

Viestes e encontrastes o nosso coração ansioso de vos ouvir e de aprender da sua voz a divina verdade que trazeis. E essa divina verdade que trazeis chegou na hora precisa. Os cafeeiros são plantados principalmente em outubro. Vós viestes plantar as vossas ideias produtivas no outubro da vida nacional. É a época da plantação nova. Na terra da pátria, revolvida de indignação, aberta em sulcos de dor, arada pelas agressões inomináveis dos insultadores, cada palavra que cala daqueles que são como vós, dos que comandam e que ensinam, é um cafeeiro novo que vai abrir sua florada e produzir. (Andrade, 22.11.1917)

Um concerto em 1921: a língua como índice de nacionalidade

No dia 13 de junho de 1921, Villa-Lobos realizava no Rio de Janeiro um concerto para o qual havia despendido grandes esforços, mobilizando até mesmo o apoio do presidente da República, Epitácio Pessoa. Sua intenção era apresentar à sociedade carioca uma parte expressiva de sua primeira ópera completa, *Izath*, cujas origens remontavam a 1912, quando ele fundira duas outras tentativas no gênero – as óperas *Agláia* e *Elisa*. Segundo o próprio autor explicaria ao jornal *A Noite* em novembro de 1922, *Izath* fora criada como uma resposta àqueles que não o consideravam um compositor de fato, uma vez que ele não possuía nenhuma ópera.

Como um expoente da cena musical carioca, Villa-Lobos dominou a apresentação, quase toda dedicada às suas obras. O concerto teve promoção de Laurinda dos Santos Lobo, conhecida dama dos salões cariocas que exercia influência na condução do Theatro Municipal. Embora programado para acontecer nessa casa, o concerto teve que ser reagendado às vésperas da estreia. A companhia lírica internacional que abriria a temporada do Municipal chegou antecipadamente ao Brasil e a apresentação foi transferida para o Teatro São Pedro. Não houve tempo de refazer o programa, que saiu com local e data originais.

Além de bom público, com as bênçãos de Laurinda, o São Pedro estava repleto de personalidades do meio social carioca, incluindo o presidente da República. Com sete peças e intitulada “Cantos brasileiros”, a primeira parte da apresentação se iniciou com a estreia da versão orquestral de *A lenda do caboclo*.³ A peça, que viria a ser uma das mais conhecidas e admiradas de Villa-Lobos, procura evocar a vida do homem rural em meio à natureza. Uma ambientação, por meio do vai e vem de acordes, parece sugerir um movimento contínuo de uma rede ou uma caminhada. Logo no início, sobre o balancear desses acordes, uma nota se repete, espaçadamente, aludindo ao canto da juriti, até dar lugar à dolente melodia que é seu tema principal.

Na sequência, o público ouviu canções com acompanhamento orquestral, de Francisco Braga (*Catita*, com texto de Ovidio de Mello), Nepomuceno (*Médroso de amor*, poesia de Juvenal Galeno) e Villa-Lobos: *Viola* (texto de Silvio Romero), *Sertão no estio* (poesia de Arthur Lemos) e *As crianças* (poesia de Lauro Salles) que, além de solos de Nícia Silva, contou com um coro de vozes femininas. Entre a primeira e a segunda canções de Villa-Lobos foi executada *Recordando*, de Adalberto de Carvalho, que segundo o programa era um trecho orquestral dedicado a Villa-Lobos e regido por seu autor. As demais peças foram dirigidas por Soriano Robert.

Após o intervalo, Villa-Lobos assumiu a batuta para conduzir o prelúdio sinfônico e o terceiro e quarto atos de *Izath*.⁴ Com libreto de Fernando Azevedo Júnior e do próprio Villa-Lobos, que assinou Epaminondas Villalba Filho – uma referência ao pseudônimo utilizado por seu pai – o enredo de *Izath* gira em

torno da personagem título, uma bailarina de cabaré cuja história se passa nas cercanias de Paris, no século XIX. Os cantores eram quase todos colegas com quem Villa-Lobos trabalhava com frequência: as sopranos Maria Emma Freire (Izabt) e Nícia Silva (Eniht); os tenores Alberto Guimarães (Visconde Gamart) e Vicente Celestino (Conde Makian); o barítono Nascimento Silva (Perruche); o baixo cantante Franklin Rocha (Hadan); e os baixos Ignacio Guimarães (Fourn) e Guimarães (Paulo).

Apesar de restrições ao libreto e ao enredo, e especialmente à atuação do tenor Alberto Guimarães – que, em oposição a Vicente Celestino “um dos triunfadores da noite”, não se saiu bem –, tanto *O Paiz* quanto o *Correio da Manhã* exaltaram o caráter ufanista da apresentação, um trabalho “em prol da nossa música e da nossa arte”. Villa-Lobos foi aplaudido com entusiasmo ao final.

Izabt, bem como todas as canções da primeira parte eram cantadas em português, e não se tratava de coincidência. Os sinais de uma grande celebração nacional, por conta do centenário da Independência, já pairavam no ar, e o compositor fez questão de declarar que *Izabt* tinha texto em português e seria cantada por alguns dos melhores músicos brasileiros. A preocupação com a criação de obras artísticas que refletissem características nacionais já circulava desde o século XIX e só se acentuaria nos anos seguintes. Em diversas das obras escritas por Villa-Lobos na década anterior nota-se a utilização de temas ou ritmos inspirados na música folclórica e popular.⁵ Nesse concerto era o caso, além de *A lenda do caboclo*, de canções como *Viola* e *Sertão no estio*.

Uma entrevista concedida na véspera da apresentação mostra quão ciente Villa-Lobos está dos sentimentos nacionalistas acentuados pela comemoração do centenário. Na matéria, intitulada “Uma festa de música brasileira amanhã no S. Pedro”⁶ (e de subtítulos “A ópera ‘Izath’ apreciada pelo seu autor / O canto popular nacional e as obras regionais do maestro H. Villa-Lobos”) o compositor afirmava esperar ser compreendido “mesmo por esses que nunca procuram me entender senão talvez quando carregar comigo o rótulo do estrangeirismo, quer dizer, se vier, por acaso, a ter forma estrangeira”. Aparentemente, a despeito do enredo e mesmo da estética musical predominantemente francesa, o canto em português garantia à ópera *Izabt* sua contribuição nacional.

Villa-Lobos advertia o repórter de que não era “um desses nacionalistas desorganizados”. Para ele, os responsáveis por uma “nacionalização na arte” eram os artistas criadores individuais “e não o povo ou coletividade nacional, que tão somente fornece o principal material de trabalho, que é o canto e a melodia popular nacional”. Isso porque o gosto do povo ainda não seria “verdadeiramente nacional ou definitiva e perfeitamente brasileiro, em natureza, porque ainda se acha em estado de formação e tem o seu progresso muito retardado pela sua péssima formação social-artística”. Villa-Lobos parece querer dizer que, naquele momento, cabia ao “artista criador” selecionar o “verdadeiramente nacional” dentre os materiais produzidos pelo povo ou coletividade.

O compositor critica o ambiente musical popular, infestado de ritmos norte-americanos que só serviam para divertimentos vulgares, mas que eram entusiasticamente recebidos pela população. Critica também os desenhos melódicos banais da modinha brasileira, “extraídos dos mais pobres trechos musicais italianos, numa cadência simétrica, quadrada, contínua e monótona, que em nada simboliza o verdadeiro caráter do povo inconstante e complexo, que é e tem sido o nosso”. Nem mesmo o Carnaval é poupado: “Note como nossos patrícios, na generalidade, amam qualquer desenfreado ruído, contanto que faça lembrar o Carnaval”. Apesar de morar no Rio de Janeiro, cidade onde circulavam várias manifestações populares, não só de herança africana, como lusa – para não nos determos mais demoradamente no assunto – e apesar de ter conhecido outras culturas do interior do país, ou o compositor ainda não se detivera na observação da variedade dos ritmos populares ou ainda não percebera as ricas possibilidades de tê-los como matrizes em sua produção individual.

O exemplo contrário seriam nações como Alemanha, Rússia ou França que, apesar de muito cosmopolitas, “revivem sempre, de uma forma um tanto elevada, o seu regionalismo, nativismo ou nacionalismo, de modo a conservar sempre uma certa unidade característica e indispensável ao progresso pátrio”, enquanto o Brasil “muitíssimo pouco ou quase nada tem feito nesse sentido”.

Quando perguntado sobre o canto popular nacional, Villa-Lobos desenvolve a ideia que já apresentara:

O canto popular nacional é uma verdade em arte, ou por outra, torna-se uma verdadeira ou superior arte musical, quando surgido de um povo musicalmente inteligente é filtrado, por assim dizer, nas técnicas de um fino burilador como foram Schubert, Schumann, Beethoven, Brahms, Wagner, Grieg, Mussorgsky, Dvórák e tantos outros, que assim desenvolveram o genuíno nacionalismo, implantando-o em suas pátrias com o necessário auxílio ou apoio das diversas camadas sociais das respectivas nações.

Aqui, ao contrário, não nos adiantavam buriladores como Braga, Nepomuceno ou Henrique Oswald, “se entre nós ainda não há recepção nem tão pouco o indispensável entusiasmo verdadeiro pelas coisas brasileiras de importância superior”. Seria possível objetar, segundo Villa-Lobos, que tal estado de coisas se dava por sermos “novos”:

Mas no entretanto, já era tempo, dado o alto grau de disposição musical dos brasileiros, de termos ao menos a opinião lógica e definida do que é o genuíno canto popular nacional, e de sabermos distingui-lo quando bem tratado, preferindo-o sempre às canções e peças de música internacionais e vulgares, cujos autores o próprio povo acaba sempre por reconhecer inferiores e mesmo incompetentes, deixando-os no ostracismo.

Sendo o canto popular nacional uma tradição e não uma invenção, é ipso-facto uma toada que vibra inconscientemente, na alma de um povo, sem que se saiba de onde vem.

O entrevistador quer saber se o canto é “uma das expressões mais características de um povo”. O compositor concorda, e dá exemplos de como o canto reflete as características de seu país. Assim, na Alemanha, que possuía “tradições de uma raça superior” o canto popular muitas vezes assumia a forma de hino, enquanto em nações de índole artística inferior, “para não dizer antiartística”, como os Estados Unidos, “a melodia tem forma duramente quadrada ou estreita e é, por acúmulo de selvageria, acompanhada de estrondos e ruídos, guinchos e apitos, simbolizando desordenadamente a alegria dos bárbaros ou de uma raça inferior. Que pobre ideal de arte!”.

O que iríamos então cantar para o estrangeiro no centenário de nossa independência? Quer saber o entrevistador:

Pelo que parece nada teremos a cantar senão o *Vem cá mulata*, *O boi no telhado*,⁷ *O meu boi morreu*, *A cabocla de Caxangá*, enfim, todas essas canções cujos autores conhecemos como as palmas de nossas mãos, e que se tornaram célebres em consequência das loucuras do Carnaval.

Aparentemente desistindo de colocar suas expectativas no canto nacional, o repórter quer saber de Villa-Lobos se existiria um meio de, no centenário, “prender de algum modo superior a atenção do estrangeiro intelectual, no terreno da música sob o ponto de vista popular?”. Villa-Lobos tem certeza que sim. Nesse momento, suspende as críticas para falar daquilo que, a seu ver, era uma preciosidade nossa – a música indígena. “Temos o que talvez poucos países terão: o canto dos nossos remotos e atuais indígenas, gravados em pedras e pergaminhos. São verdadeiros hinos da nossa natureza”. Os cantos indígenas “fazem lembrar o pulsar da vida com suas múltiplas manifestações nos seres vivos que habitam nossa flora, bem como os momentos e os cadenciados dos rios e cachoeiras, apresentando assim feições completamente originais e estranhas ao espírito do mundo europeu”. Aparentemente, por sua pureza, por não estarem contaminados com o elemento estrangeiro e por serem criados à semelhança de nossa natureza, os cantos indígenas é que se configuravam, esses sim, como matéria adequada para se criar uma “música legitimamente brasileira”.

Nessa entrevista Villa-Lobos menciona, talvez pela primeira vez à imprensa, sua passagem pela Amazônia como um momento em que pôde ter contato com a música indígena: “Quando, há dez anos, fiz uma viagem ao norte desse meu país, pude respirar tranquilo, pois até então vivia engaiolada em minha mente a triste dúvida a qual poderíamos ou não ter algum dia a música genuinamente brasileira”. No entanto, o compositor ainda está longe de se colocar (como fará mais tarde) como um pesquisador, cuja viagem ao Norte do país teria sido motivada por um desejo de coleta de material.

Encerrando a entrevista, o repórter quer saber se Villa-Lobos possuía algum plano, ao que o compositor afirma:

[...] tendo meditado muito e perscrutado tudo aquilo que se refere a nossos indígenas, concluí que deveria implantar uma série de grandes obras mu-

sicais as quais denominaria *Sinfonias regionalistas*. Espero que este seja o meu concurso, quando se comemorar o centenário artístico, que esta obra regionalista consistente e sinfonias sobre uma natureza como a do Brasil produza bons resultados no mundo da arte.

A música brasileira existe?

Quase que simultaneamente à entrevista de Villa-Lobos para o jornal carioca, em São Paulo, Mário de Andrade discutia questões semelhantes no artigo “Música brasileira”, publicado no n.4 da revista *Correio Musical Brasileiro*, em julho de 1921 (Rodrigues, 2011, p.114, 138, 157 e 167-8).⁸ Era a segunda vez que Mário colaborava com o periódico, que durou apenas cinco edições. No número anterior, ele fora apresentado como colaborador e assinava o soneto “Mozart” (Rodrigues, 2011, p.138 e 166).

“Existe música brasileira?”, começava perguntando. “Sim e não”, respondia. Ela existiria de forma incipiente e rude, com raízes que “penetram fundo já no povo” e que não mais poderia ser extirpada “do coração dessa sub-raça nascida numa aurora de descobrimento, do beijo de ‘três raças tristes’”. Para Mário, ao contrário de Villa-Lobos, a música brasileira já existia na canção popular – entendida como canção tradicional ou folclórica. Essa seria “pura expressão silvestre que de norte a sul se manifesta variada” suas características moldando-se às paisagens da natureza ou aos caracteres humanos locais: “No Norte, mais lírica e mais descansada, como que o Sol a impregnou dos perfumes arrancados pela adustão das terras nuas e das florestas traiçoeiras. No centro do país já muito mais estilizada, mais viril pela audácia das riquezas, pela ânsia das ambições”. No Sul, por sua vez, era “mais sensual, mais rítmica”; no entanto “uma vaga ardência espanhola a descaracteriza e empobrece”.

Mário enxergava música brasileira não apenas na produção anônima do povo, mas também nos bailes voluptuosos e nos sambas, cateretês, maxixes e tangos, “com que todos os filhos da raça se desarticulam e animalizam, mandados por sua majestade, o Desejo”. Essa música brasileira vinha se formando há cinco séculos. E, embora fosse “legitimamente uma arte”, ainda usava “tacaie e atravessa penas de tucano no nariz”. Era, portanto, uma arte primitiva, mesmo que “verdadeira”. Uma outra música brasileira, no entanto, ainda não existia:

A música brasileira ainda, civilizadamente falando, não é a Música. Ainda não passou da boca dos rapsodos andantes para a eternização dum Homero que a genializasse; ainda não subiu da viela dos *jongleurs* da estrada para as Cortes-de-Amor do conde da Provença. É conhecida já pelo coração dos menestréis, mas nenhum *troubadour* nobre e sapiente levou-a para as reuniões palacianas, e suspendeu com ela a simbólica rosa de prata! (Andrade, 1921, apud Rodrigues, 2011, p.167).

Como será visto adiante, além das imagens que evocam elementos da paisagem e da flora – raízes, silvestre, florestas – os rapsodos, *jongleurs*, *troubadours* e menestréis, todos esses cantadores e mensageiros são inspirados pela natureza.

A música brasileira seria como a língua italiana antes do aparecimento de Dante. Só que nenhum dos músicos contemporâneos parecia, aos olhos de Mário, disposto a ser o Dante da música brasileira. Pelo contrário, preferiam fazer música italiana, copiando autores como Verdi, Puccini (“o hediondo”), Leoncavallo ou (“o pernóstico”) Mascagni. Outros preferiam fazer música francesa, seguindo os passos de Massenet e Debussy.

Já apresentando uma tese que seria desenvolvida no *Ensaio sobre música brasileira* sete anos mais tarde, Mário afirmava que esses autores, por não possuírem gênio suficiente para se igualar aos modelos, acabavam por anular-se. E cita nominalmente um deles: Henrique Oswald que,

[...] poderia fazer para a música brasileira o que fizeram Glinka para a Rússia, Monteverdi para a Itália, Wagner para a Alemanha, e bem o demonstrou num esplêndido trecho pianístico, o segundo dos seus três *Estudos*. Mas não o quer. Prefere vesgamente confundir-se com a música sem caráter universal, a se singularizar, a ser forte, a ser brasileiro. (Andrade, 1921, apud Rodrigues, 2011, p.167).

Outros, como Alberto Nepomuceno (que falecera em 1920), até aproveitaram ritmos e melodias locais, porém de forma esporádica. “Mas não basta. Era preciso a dedicação concentrada, ilimitada dos compositores brasileiros”, afirmava. Portanto, de forma diferente de Villa-Lobos, para Mário os compositores eruditos já possuíam material base para a construção dessa nova música, e não o faziam porque não queriam.

Também os intérpretes tinham seu papel nesse projeto, qual seja: incluir em seus programas mais “músicas brasileiras de autores brasileiros”. Note-se que incluir peça de autor brasileiro não configuraria, automaticamente, incluir “música brasileira” num programa. Era preciso que essa fosse uma música que intencionalmente procurasse ser brasileira a partir do diálogo com a cultura popular. Como a geração estabelecida não havia feito nada de satisfatório, os olhos de Mário estavam voltados à nova geração. “Esperemos de Villa-Lobos, de Mignone, de Guiomar Novaes, de Lucia Branco, desta revoada de jovens ilustres o empreendimento generoso! Por enquanto a música brasileira não existe” (Andrade, 1921, p.6)

A festa dos formandos de 1922

Como foi visto anteriormente, quando Mário de Andrade redige o artigo para o *Correio Musical Brasileiro*, publicado em junho de 1921, ele já era professor colaborador no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Mas só assumiu oficialmente as cátedras de Dicção, História do Teatro e Estética em 20 de janeiro de 1922, poucos dias antes das festividades da Semana de Arte Moderna. Mesmo com número expressivo de dissertações e teses a seu respeito, pouco se estudou a atividade de Mário de Andrade no magistério, quer seja na sala de aula, quer seja como autor de obras didáticas, no campo particular da música. A exceção cabe ao trabalho de Marcos Antônio de Moraes (2007),

tanto em *Orgulho de jamais aconselhar* quanto na edição da correspondência de Mário de Andrade com Manuel Bandeira (Andrade; Bandeira, 2001). Parte dessa lacuna se deve à inacessibilidade das fontes documentais do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, mas ele mesmo pouco compartilhava em público os afazeres ou a rotina à frente da classe. Na literatura musical de Mário de Andrade destaque-se o *Compêndio de História da Música*, que recebeu três reedições em vida do autor, e a *Introdução à estética musical*, edição póstuma de 1995, obra que permaneceu incompleta. Na correspondência com Manuel Bandeira um exemplo da aplicação do mestre no ambiente do Conservatório está na carta de outubro de 1922, quando ele divide com o amigo a impaciência para conseguir lhe escrever (Andrade; Bandeira, 2001, p.72).

A celeuma criada em torno da publicação do artigo de Oswald de Andrade sobre a poesia de Mário de Andrade, quando ele é classificado como “futurista”, sua resposta ao poeta e crítico, bem como sua participação na Semana de Arte Moderna, têm justificado a perda de alunos particulares de música. A censura de João Gomes de Araújo, embora feita por carta, provavelmente colaborou para tanto, como será visto em seguida, e sem dúvida reverbera o ambiente retrógrado de trabalho que enfrentava no Conservatório. Os professores do estabelecimento eram avessos a uma estética arrojada – exceção feita, provavelmente, a Luigi Chiafarelli, que não mais pertencia ao corpo de docentes daquela escola. Gilda de Mello e Souza partiu de uma fotografia na qual Mário de Andrade está ao lado dos professores da escola e a observadora dos modos das pessoas se vestirem percebe pela distribuição e poses dos docentes na fotografia que a cerimônia solene, comemorando a contratação do novo mestre, em janeiro de 1922, correspondia a uma hierarquia rígida, uma “hirta severidade” na composição (in Andrade, 1995, p.XI)

O contraste, segundo Gilda de M. e Souza, vem do fato de Mário de Andrade ser “um dos representantes mais visados pela estrondosa vaia do Municipal” (Souza in Andrade, 1995, p.XI). O envolvimento do novo mestre na programação apresentada nos três dias da Semana trouxe problemas inusitados para ele. Para o terceiro concerto da série, Villa-Lobos programara o *Quarteto simbólico* – também conhecido como “Impressões da vida mundana” – para flauta, saxofone contralto, harpa, celesta e coro feminino – um coro *ad libitum* – com projeções de luz. Dentre os intérpretes que se apresentaram nos demais dias havia Maria Emma e Frederico Nascimento, mas a partitura solicita apenas vozes femininas de sopranos e contraltos, um trecho musicalmente fácil e que poderia ser cantado pelas alunas do Conservatório.

Pelo que se entende da reação do Catedrático responsável pela cadeira de Canto, Mário de Andrade solicitou autorização ao secretário da escola para convidar as alunas, mas João Gomes de Araújo, que fora seu professor, não teria sido ouvido. Mário de Andrade o respeitava não apenas por ter sido seu mestre, mas por sua carreira. No mesmo artigo de 1921, ao afirmar que tínhamos, sim,

música brasileira, e ao dizer que, assim como a Itália possuía uma língua “antes do aparecimento de Dante”, ele buscou um paralelo para dizer que também entre nós não se usava a fonte da qual dispúnhamos para compor com características originais, que se imitava Verdi e Puccini, por exemplo. Apostando que Alexandre Levy teria cumprido com a tarefa de prestigiar os elementos da terra, criticou Henrique Oswald por não ter contribuído para a criação de uma música nossa, como tantos artistas haviam feito para suas respectivas nações. E afirmou que “Outros ainda aproveitaram, mas esporadicamente, os ritmos e melodias nacionais. João Gomes de Araújo, cuja vida é um exemplo de sacrifício e dedicação pela Arte; Alberto Nepomuceno, João Gomes Júnior... Não poderia citar todos...” (Andrade, 1921, p.5).

Mas sentindo-se desrespeitado por Mário de Andrade, prestigiado na revista de música pelo ex-aluno ou não, João Gomes ficou furioso com a situação: em 17 de fevereiro de 1922 redigiu uma carta a Mário de Andrade, antes mesmo da apresentação da obra, ilustrando a animosidade do meio musical paulistano não só em relação ao novo colega, mas em relação à própria Semana. João Gomes escreveu que

Já não bastava o que tem feito o Sr. Mário no Conservatório, aonde prega abertamente as suas ideias de futurista, negando e aconselhando a fugirem do ensino castigado do mesmo estabelecimento, que é obrigado assim proceder, a fim de poder apresentar elementos sérios e duradores; no ensino de piano, não respeita o programa apresentado pelo Chefe da Cadeira dando às alunas peças de autores desconhecidos e inaceitáveis; quer ainda que as alunas façam parte desses concertos, e convida-as para que vão todas as alunas assistir à festa das artes; (que marcará uma triste época na nossa história!). (Araújo, 17 fev. 1922)

Exasperado, João Gomes de Araújo chegou a sugerir que Mário de Andrade renunciasse ao posto recém-assumido em estabelecimento que respeitava “as tradições antigas: Este seria o alvitre mais acertado, e nós ficaríamos com o nosso conservatório livre da evolução [moderna] que o pode destruí-lo completamente”.

Nascido em 1846, no interior de São Paulo, João Gomes estudou composição no Rio de Janeiro, com Francisco Manuel da Silva, tendo sido conhecido também como regente. Entre 1884 e 1888, agraciado com uma bolsa ofertada por D. Pedro II, viajou para Milão onde estudou com Cesare Dominiceti. Participou da fundação do Conservatório paulista, juntamente com Pedro Augusto Gomes Cardim, permanecendo como professor de Canto até vésperas de seu falecimento, a 8 de setembro de 1943.

O “incidente” entre o velho mestre e seu colega “futurista” sustenta a tese de Gilda de Mello e Souza, que não chegou a conhecer a existência da carta. O documento, no entanto, trouxe consequências importantes na vida de ambos e do Conservatório. Pode-se entender que o desagravo, a favor do mais jovem, tenha culminado com um convite para que ele fosse o paraninfo da turma de formandos daquele ano.

No púlpito, para os alunos

As atividades do Conservatório eram notícia nos jornais paulistanos e Mário de Andrade já estava acostumado a ter seus textos publicados com regularidade, pois atuava como crítico de música. Agora, no entanto, depois de ter sido chamado de “futurista” por Oswald de Andrade, e após integrar o comitê de organização da Semana de Arte Moderna, ele se tornara ainda mais conhecido do público leitor que, provavelmente, desconhecia a briga entre ele e João Gomes de Araújo. A favor da hipótese de que o convite para ser o paraninfo da turma tenha sido um desagravo, pelo teor da discussão entre os dois professores, pesa o fato de esse discurso ser muito longo, se considerado o de 1925, também de Mário de Andrade. A hipótese contrária poderia considerar o fato de que o texto foi publicado apenas em março de 1923, mas o desempate cabe ao teor do discurso. Rodrigues (2011, p.159) também se debruça sobre esse discurso de paraninfo publicado em 1923 e localiza, no texto, “Importante fonte de informações para o estudo de um novo momento da vida modernista”.

Há pelo menos dois outros discursos de paraninfo, um para os formandos da turma de 1924 – publicado em 1925 – muito protocolar, e um proferido para os formandos de 1935, de índole quase que confessional, de teor politizado, um desabafo de um gestor cultural que há um ano lida diariamente com os desafios inerentes ao Departamento de Cultura do Município de São Paulo. Esse foi selecionado pelo autor para figurar em suas *Obras completas*.

No mais formal dos três discursos escritos por Mário de Andrade para os alunos que se formaram no Conservatório (o proferido para os formandos de 1922⁹), o mestre visita não apenas os autores consagrados da literatura musical. Erudito e eclético, o orador traz ensinamentos de intelectuais do passado e se vale de algumas citações para criar atmosferas que o aproximem dos ex-alunos. Aos teóricos como Luigi Torchi, Hugo Riemann, Jules Combarieu e Camille Maclair, autores de tratados sobre história da música, ele acrescentou o escritor alemão Gerhart Hauptmann, os ingleses Oscar Wilde e W. Shakespeare e o físico John Milton, por exemplo. Mas os estudos sobre literatura inglesa ainda não teriam esclarecido que a frase “Music hath charms to soothe the savage breast, to soften rocks, or bend a knotted oak” é de autoria de William Congreve (*The Mourning Bride*, 1697). Da mesma forma, tratava-se de mostra de erudição mencionar alguns autores tanto da literatura brasileira, quanto da universal, como Monteiro Lobato, João Ribeiro, Aquilino Ribeiro, por exemplo, quanto mencionar as pesquisas do suíço Jaques Dalcroze, sobre euritmia.¹⁰ Para o início de sua fala, no entanto, ele recuou bem mais no tempo, usando o tom da experiência, e solicitou a permissão para se comparar a Sócrates, o que o levou a sofismar dizendo que os alunos, agora diplomados, não tinham apenas um ganha-pão, eles agora possuíam um motivo para viver. No entanto, ao lembrar que o diploma conferia aos alunos também o título de “artistas” – e as aspas constam do texto do jornal – o orador aproveitou para perfilar o que ele entendia a respeito.

Mário de Andrade delimita seu campo de análise, pois quer discorrer sobre a missão do artista brasileiro, “o Brasil é um país que pode muito bem ter uma função particular e grandiosa na história das artes”, mas não incorre no equívoco de achar que o brasileiro seja um tipo único, reconhece “diversos tipos brasileiros”, adotando a medida da fusão étnica de índios, negros e lusos. Aqui, a diferença climática serve também como índice para localizar três regiões ou porções do Brasil: o sul, com o gaúcho; o sudeste, com o bandeirante e o norte, com o seringueiro. No entanto, ao nos distanciarmos cada vez mais de Portugal, ele afirma acreditar na construção de uma tradição nova que acolheu o negro e os imigrantes todos.

Reconhecido o distanciamento da gramática de Portugal, o entrosamento do Brasil entre as nações da América, é necessário “constituir” uma arte nossa, na qual “as oportunidades que nos apresenta a topografia das nossas paisagens, nossa flora e nossa fauna, têm uma importância presidencial e decisiva”. A favor da caracterização de um discurso musical pautado pelos elementos inerentes à nossa cultura, o reconhecimento de nossa natureza, enumerados os índices da paisagem, são primordiais:

As águas do Brasil estão organizadas em quedas que são nada menos do que “colossais”, assim como nossos rios são majestosos; no litoral, as águas do mar ao banharem uma baía, como a do Rio de Janeiro, produzem o efeito de uma língua “múltipla e eloquente”, o que talvez aponte para uma porta que acolhe outras falas, outros idiomas, ou que valoriza as variantes de nossas próprias falas brasileiras.

As cores do Brasil podem ser observadas na flora, na fauna e no mundo inorgânico, uma vez que o ouro também conta, entre os pássaros existe o vermelho, os tons de verde estão nas matas. Quanto às feições e formas geométricas, elas traduzem a silhueta dos coqueiros imperiais – que são mais altos e esguios do que as espécies comuns – e ganham paralelos com as feições humanas quando são masculinas ou calmas e viris como as vitórias-régias, e fortes como os guarantãs e jequitibás.

Os tipos humanos do país são assim retratados porque, pelo menos no caso dos bandeirantes, considerados “bravos”, podem se espelhar na flora composta de jequitibás, guarantãs e vitórias régias. É a diversidade, ao contrário de uma ameaça à unidade do país, auxilia a constituição de uma Arte, como exemplifica o orador a partir das histórias geopolíticas da Alemanha, da Áustria e da Itália. No entanto o Brasil, em 1922, além de não contar com escolas artísticas, só em Antonio Francisco Lisboa podia focalizar um gênio. Desse Mário de Andrade podia falar de púlpito, pois conhecera a obra três anos antes, ao visitar Mariana.

Em sua teoria sobre o despontar dos gênios ao longo da história – ou eles são “esporádicos”, ou resultam de uma “sedimentação” – abre mão desse segundo protótipo acreditando que só a “constância e clarividente ação” poderão facilitar o aparecimento desse tipo de gênio no Brasil. Não é isso que importa.

“O que nos deve interessar é a criação de orientações, escolas artísticas nacionais de influência também iniludivelmente benéfica para essa desejada unificação”.

Mas quando o professor de História da Música busca exemplos de países com escolas musicais pouco valorizadas, ainda que possuidores de música popular de monta, a natureza virá novamente socorrer o orador quando ele compara a música popular espanhola a “plantas ainda selvagens”, enquanto as flores estrangeiras, ali, eram “desprovidas de caráter”.

Mário de Andrade não defendia então o isolamento dos nossos artistas, nem ao menos que eles não circulassem pelos grandes centros estrangeiros para complementarem suas formações – desde que voltassem:

[...] Que volte instruído, trabalhado pela prática dos grandes centros, mas forte e lapidador; e saiba das pedras brutas, das esmeraldas, turmalinas e dos topázios nativos tirar os reflexos recatados, acordar-lhes o fulgor adormecido. Delas faremos então a régia coroa com que a pátria um dia se adornará – rainha entre rainhas. (Andrade, 1923)

Mas ao se debruçar sobre as histórias recentes da Itália – pois vivera a situação política da reunificação do Estado – e da França, que teve Couperin, e era a pátria de Debussy, defende que a existência de uma escola artística depende de um “fundamento racial”, e não temos o que temer: nossa “matéria-prima é abundante”. O musicólogo não se pauta pelo “endeusamento” repentino do maxixe ou do samba, possivelmente os paralelos musicais para a diversidade de nossas riquezas naturais. Reconhece a presença importante da inspiração popular de compositores de todos os tempos, como a giga (Inglaterra) e a ciaccona (Itália) quando nas partituras de Bach e Pachelbel, respectivamente. Ainda assim, ele não foi condescendente com Darius Milhaud que “há pouco tempo” publicara nossos maxixes na França – em alusão evidente a *Le boeuf sur le toit*.

A crítica se dirigia à eleição cega de algumas manifestações, um nacionalismo com feições de “caboclisto”, falsificando a cultura do caipira. Mário de Andrade se refere à estilização, de deveras condenável, como Liszt nas rapsódias húngaras, em contraste com Bela Bartók, “voz sincera”. E a partir desse trecho, ao mesmo tempo que o professor do Conservatório adiantou alguns dos pontos que alimentará em estudos aprofundados até a construção, seis anos mais tarde, de seu *Ensaio sobre Música Brasileira* (1928), aproveitou para espicaçar alguns dos colegas do quadro de docentes da instituição onde era professor, respondendo à carta de João Gomes de Araújo.

Como professor ele demonstrava grande empenho no refinar “todo esse tesouro músico, respeitando, defendendo, salientando o que, de elementos raciais, possamos ainda conservar neste vertiginoso mistifório de raças e sub-raças, que é o Brasil. O trabalho está em acrisolarmos o ‘ethos’ brasílico, nossa alma apaixonada, paciente, ardida às vezes, eminentemente lírica, do Amazonas ao Prata”, clara alusão ao texto do Hino a 7 de abril.¹¹ Mas ao defender que se empregassem ritmos e motivos nacionais, ele apostava na criação de um tipo

melódico, na fundação de uma escola musical nossa, na mensagem para o professor de canto:

Tempo houve em que o estudante se via proibido pelo professor de executar um maxixe, de acompanhar uma modinha. Tolice de professores que generalizaram numa proibição criminosíssima o possível aparecimento de um mal. O mal que temiam era o aluno, pelo desleixo com que executava essa música popular – julgada por ele inferior à sua nobre posição de executante de Chopin ou Paganini – estender esse desleixo ao estudo da própria música clássica. Mas ao professor cabia despertar no aluno a verdadeira compreensão dessa música inculta, demonstrar-lhe a íntima grandeza, sua influência e beleza silvestre. Ao professor cabia inculcar no discípulo não só o respeito a Beethoven como ao som puro; e revelar-lhe aquela advertência de Schumann que pedia jamais se executasse um único som sem atentar-lhe a beleza, sem uma intenção de prazer artístico. (Andrade, 1923)

Da mesma forma, Darius Milhaud, autor de *Le boeuf sur le toit*, rondó que enlaça dezenas de peças populares compradas nas lojas do centro comercial do Rio de Janeiro, foi lembrado novamente:

(...) Ainda há pouco um músico francês contava aos leitores da *Révue Musicale* que o que de mais interesse ouvira entre nós fora a música de Tupinambá e Nazareth; e que embora houvesse no país alguns compositores de talento, ainda não tinham estes descoberto a música brasileira sem ser seguido pela orientação que os ilustraria, isto é, o emprego de ritmos e motivos nacionais. (Andrade, 1923)

E, em meio a longa despedida, o paraninfo que elogia tanto a música de Nazareth quanto a de Marcelo Tupinambá, dois dos compositores que tecem a obra de Milhaud, implora a seus ex-alunos para que preguem “a música verdadeiramente nacionalizante!”

Quase terminando, cabia um último recado a seus “inimigos”:

[...] Mas, se quiserdes pesar na orientação coletiva dos homens, se um ou outro dote mais poderoso, que porventura possuídes, vos obrigar a assumir uma posição de maior destaque, então a luta será grande e será bela! E é então que a lembrança de vossa adolescência escolar será mais útil. Não esmorecer! Não titubear! Hão de vir as invejas e as calúnias ... Lutai! A desilusão há de fazer refletir para vós, no seu espelho fiel, o aspecto esverdeado da maldade - que é a fisionomia mais cotidiana entre os homens... Lutai ainda! Lutai sempre! Tereis também a amargura de errar... Só não erram os inativos! Consertai! (Andrade, 1923)

Arregimentação, eclosão e caminhos

Após o impacto do contato direto com a música indígena, é provável que Villa-Lobos tenha despertado sua atenção para essa manifestação, relacionando sua “pureza” e sua ligação próxima com a natureza como os elementos ideais para a construção de uma música nacional, causa a que se devotaria cada vez mais após a Semana de Arte Moderna.

No entanto, além das viagens que fez, Villa-Lobos teve contato com a música indígena por meio do trabalho de outros pesquisadores. Em 1912, mesmo ano em que comprovadamente esteve no norte do Brasil, o médico e pesquisador Edgard Roquette-Pinto acompanhava uma das expedições do general Cândido Rondon destinadas a implantar linhas telegráficas pelo interior do país. De julho a novembro de 1912, Roquette-Pinto esteve na Serra do Norte, zona compreendida por partes de Mato Grosso, Amazonas, Pará, Acre e Guaporé (atual Rondônia), reunindo dados sobre os índios parecis e nambikuaras. O estudioso gravou cantos indígenas em cilindros de cera com um fonógrafo Edison portátil, além de filmar, fotografar e desenhar. De volta ao Rio, depositou no Museu Nacional uma tonelada e meia de material.

Villa-Lobos tomou contato com o material recolhido por Roquette-Pinto ainda na década de 1910. Senão diretamente via Museu Nacional, por meio das três conferências ministradas em 1915 por Cândido Rondon sobre suas expedições, que incluíram a apresentação de filmes e fonogramas. Ou, ainda, a partir de 1917, quando Roquette-Pinto lançou *Rondônia*, um estudo no qual realizou uma síntese do que viu, analisou e coletou na viagem à Serra do Norte, incluindo a transcrição em partitura de treze dos cantos gravados em cilindro. Profundamente impactado pelo material, o compositor passou a frequentar o Museu Nacional para ouvir os fonogramas. Desse interesse resultou, em 1919, as primeiras duas peças do ciclo *Canções típicas brasileiras*: “Mokocê cê-maká” e “Nozani-ná”.¹²

Em 1927, num artigo para *O Paiz*, Villa-Lobos irá mencionar os livros de Jean de Lery e de Fritz Krause,¹³ revelando outras fontes as quais também recorria para obter melodias indígenas. Estes e outros autores forneceriam ao compositor, ao longo das décadas seguintes, material para a composição de diversas obras inspiradas no universo indígena, como *Três poemas indígenas* (1926), com textos recolhidos por Lery e Roquette-Pinto; *Canções indígenas* (1930), a partir de poema de Mário de Andrade e lendas dos índios Parecis; ou ainda a cantata *Mandú-Çárará* (1940), com texto em nheengatu e argumento baseado em lendas ameríndias recolhidas no estado do Amazonas por Barbosa Rodrigues.

Na República positivista brasileira, que em 1922 comemorava com pompa o centenário da Independência, a questão indígena era tema central, como ilustram os trabalhos de Cândido Rondon e Roquette-Pinto. No entanto, diferente do indianismo romântico, o “indigenismo modernista” apresentava-se como um desafio para o trabalho de um compositor como Villa-Lobos. Não tendo a música indígena a mesma gramática da música ocidental (não se baseava no sistema tonal e nem se relacionava diretamente com a herança africana, por exemplo), ela será para o compositor uma fonte quase inesgotável de experimentação e invenção. “Mokocê cê-maká” e “Nozani-ná” renderiam muito mais do que duas breves canções de um ciclo. Seriam uma espécie de “matriz temática indígena” de Villa-Lobos, que a elas recorreria para uso em diversas outras

obras: no início dos *Choros n.10*, as cordas e os trombones anunciam o tema de *Mokocê cê-maká*, por exemplo; já *Nozani-ná* é o tema principal do *Choros n.3*, “Pica-pau”, além de aparecer também nos *Choros n.7*, na *Introdução aos choros* e na peça para piano *Rudepoema*, entre outras. Foi também transcrita para coro à capela, integrando o repertório orfeônico

Até fevereiro de 1922, Villa-Lobos possuía, além das canções “Nozani-ná” e “Mokocê cê-maká” (que, no entanto, nunca haviam sido apresentadas), ao menos mais uma peça na qual a inspiração indígena está presente de forma explícita: as três Danças características africanas. Escritas originalmente para piano a partir de 1914, e com versões para orquestra e octeto, as três danças – “Farrapós”, “Kankukus” e “Kankikis” –, receberam em suas diferentes versões subtítulos que reforçam sua filiação. Na versão para octeto, temos Farrapós – “Dança dos Moços”; Kankukus – “Dança dos Velhos”; e Kankikis – “Dança dos Meninos”. Estes mesmos subtítulos aparecem no programa da estreia da versão orquestral da peça, em 9 de dezembro de 1922, quando é apresentada sob o título Danças características de índios africanos. Já na versão original para piano solo, os subtítulos são, respectivamente, “Dança indígena n.1”, “Dança indígena n.2” e “Dança indígena n.3”.

O próprio Villa-Lobos deixou anotada a origem da obra:

As Danças Características Africanas são inspiradas nos temas e nas danças dos índios Caripunas que vivem, até hoje, nas margens do rio da Madeira em Mato Grosso, estado do Brasil. É uma tribo que, tendo sido cruzada com os negros da África que para aquelas florestas fugiram das barbaridades da escravidão, nos tempos coloniais, apareceu uma nova raça mestiça de selvagens que os brasileiros civilizados os denominaram de “índios africanos”, por serem de cor mais escura que os índios autóctones e terem os cabelos iguais aos negros africanos.

Os seus temas e as suas danças têm um pouco do ritmo bárbaro da África, com uma melopeia original de aspecto rude e primitivo. (Museu Villa-Lobos, 1989)

Em versão para octeto, as *Danças Características Africanas* encerraram com sucesso o primeiro festival da Semana de Arte Moderna, sendo descritas pela *Folha da Noite* como “curtas e encantadoras”, revelando “um artista excepcional” (apud Boaventura, 2008, p.444).

Segundo Lutero Rodrigues (2011, p.161), o discurso de 1922 já prenunciava alguns dos temas que Mário de Andrade alimentaria em outros trabalhos, especialmente o *Ensaio sobre Música Brasileira*, escrito e publicado em 1928. A afirmação é correta, mas faz-se necessário destacar que o permanente nas duas situações – pois a distância cronológica é relevante – reside nos fios que serão alimentados na pesquisa: quais as origens dos gêneros musicais populares? Como caracterizar nossos ritmos, melodias, harmonia? Qual a potência da sonoridade da música popular em termos timbrísticos?

Em razão desses questionamentos, o estudo do musicólogo se ampliou significativamente, tanto em termos teóricos quanto na busca de repertório. Após a Semana de Arte Moderna pode-se afirmar que a pesquisa dele, assim como a de Villa-Lobos, não só foi ampliada, em termos quantitativos, como foi sofisticada em termos estéticos, pois ambos passaram a conjugar seus universos particulares com o que se escrevia e se tocava em muitas outras partes do mundo. O discurso evasivo buscando analogias com as formas, cores e sons da natureza será substituído paulatinamente pela pesquisa em torno de timbres, caracterização dos perfis melódicos, dos ritmos e combinações formais, como traduzidas no manifesto teórico e na obra levada para as salas de concertos em Paris, principalmente na segunda viagem de Villa-Lobos.

No entanto, a estética romântica fortemente associada ao nacionalismo ainda perdurará, como se observa em artigo de Mário Pedrosa, em 1929. O intelectual colabora para o número de *La Revue Musicale* dedicado a Villa-Lobos, periódico dirigido por Henry Prunières. No início da matéria, sem mencionar o nome do crítico, Pedrosa defende o compositor, acusado que fora de ser brutal. Ele lança mão do *Sacre*, de Stravinsky e defende que não se poderia esperar sempre a doçura de Debussy, porque o compositor é inspirado e a inspiração é tão nobre ao exprimir a doçura, quanto a violência ou a selvageria. Ele defende que o gosto não está na base da fonte primária da poesia, não brota com a inspiração.

Il est postérieur. On ne le retrouve qu'après. Dans l'esthétique. C'est-à-dire que si on ne tient pas compte du Brésil, on ne peut pas comprendre Villa Lobos. C'est à peu près comme si on attendait d'un cactus l'églantine, au lieu de sa farouche fleur rouge. Car l'art d'un artiste inconsciemment marqué par la façon de sentir de son peuple, aussi profond et aussi fatalement saturé de la nature de son pays que Villa, ne peut pas être exquis ou fin, mais doit être ce qu'il est: emporté et sauvage, sensuel et sentimental, touffu et plein. Il a la sincérité ingénue et totale d'un torrent de la montagne... (Pedrosa, 1929, p.23)

Em 1972, na celebração do cinquentenário da Semana de Arte Moderna, parte significativa do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros – mormente o Fundo Mário de Andrade – pautou uma exposição que, sob auspícios do Ministério das Relações Exteriores e da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do Estado de São Paulo, resultou em mostra itinerante e em um catálogo exemplar. Na abertura, as curadoras esclarecem a periodização da mostra, uma “tentativa de enfoque didático desta primeira etapa modernista” (Batista; Lopez; Lima, 1972, p.2). Ali entende-se 1920/21 como a arregimentação, “momento em que um grupo já formado busca novas soluções, divulga seus postulados e recruta novos valores”, enquanto o momento seguinte, a “eclosão”, é entendido como um ano de construção conjunta. Mas apesar de ali se entender que entre 1923 e 1927, os “caminhos” traduzam a dispersão, é sobretudo sua “Fase de amadurecimento” que, tanto para Mário de Andrade quanto para Villa-Lobos será nutrida por uma pesquisa de imersão que, cem anos passados da efervescência da Semana, ainda não foi totalmente explorada.

Notas

- 1 Os relatos dos biógrafos de Villa-Lobos – como Vasco Mariz, Paula Barros ou Arnaldo de Giacomo – divergem entre si, mas acredita-se que a família esteve em cidades como Bicas, Santana de Cataguases e Mar de Espanha.
- 2 Villa-Lobos dirá ainda que, “a harmonia e a melodia de Bach tinham qualquer coisa da música dos caipiras” que ele ouvira em Minas.
- 3 Essa partitura está hoje desaparecida. Curiosamente, nessa mesma noite e num teatro de mesmo nome – o Theatro São Pedro de Porto Alegre – houve também a estreia da versão original, com o pianista Arthur Iberê de Lemos, a quem a obra fora dedicada.
- 4 O Prelúdio e o quarto ato de *Izabt* já haviam sido apresentados em récita no Theatro Municipal em 1918.
- 5 Por exemplo, as coleções *Petizada* e *Brinquedo de roda*, para piano (1912); as três *Danças características africanas* (1914-16) a *Prole do bebê n.1* (1918) e as canções indígenas das *Canções típicas brasileiras*.
- 6 Matéria extraída de periódico preservada pelo Museu Villa-Lobos (Imprensa / Livro 01 / 01.012.1.e.00). Jornal não identificado, mas a data da publicação pode ser inferida: 12 de junho de 1921. A transcrição integral obedece à norma culta vigente. As citações que seguem referem-se a essa entrevista.
- 7 *O boi no telhado*, tango de José Monteiro, mais conhecido como Zé Boiadeiro, acabou dando título a uma obra do compositor francês Darius Milhaud. Em *Le boeuf sur le toit*, balé sinfônico escrito em 1919, Milhaud cita mais de duas dezenas de peças populares que havia conhecido em sua estadia carioca, entre 1917 e 1918. Para maiores informações, ver Lago (2012).
- 8 A transcrição da matéria do *Correio Musical Brasileiro*, aqui reproduzida na íntegra, obedece à norma culta vigente.
- 9 A transcrição do discurso, na íntegra, obedece a norma culta vigente.
- 10 A euritmia está na base da teoria de aprendizado musical desenvolvida por Jaques-Émile Dalcroze (1865-1950), autor que terá um artigo traduzido na revista *Ariel*, periódico dirigido por Mário de Andrade, Antonio de Sá Pereira e por Antonio Paim Vieira, entre os anos de 1923 e 1924. O número 5, de fevereiro de 1924, traz o artigo “O piano e a menina do Conservatório”, sem indicação de fonte consultada pelos editores do periódico brasileiro, embora a versão para o português possa ser atribuída a Sá Pereira.
- 11 O estribilho do poema de Ovídio Saraiva de Carvalho diz nos primeiros versos: “Da Pátria o grito/ Eis que se desata;/ Desde o Amazonas/ Até o Prata [...]”
- 12 *Mokocé cé-maká* foi analisada por Leopoldo Waizbort em “Como, quando e por que Villa desmentiu Benjamin”. Já *Nozani-ná* foi tema do artigo de Pedro Paulo Salles “Nozani-ná’ e as flautas secretas dos homens-da-água: cosmologia e tradução de um canto parisi”. Ambos os artigos se encontram em Salles e Dudeque (2017).
- 13 Os dados sobre os viajantes não foram cotejados devido à ausência das fontes originais do compositor. Localizou-se, apenas, as referências bibliográficas plausíveis.

Referências

- ALVARENGA, O. *Mário de Andrade, um pouco*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1974.
- ANDRADE, M. de. Pela defesa nacional. *Correio Paulistano*, São Paulo, 22.11.1917.
- _____. Música Brasileira. Coluna Críticas. São Paulo, *Correio Musical Brasileiro*, [a. 1] n.4, p.5-6, 1-15 jun.1921.
- _____. Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo o orador paraninfo nomeado pelos diplomandos. *Correio Paulistano*, São Paulo, 19.3.1923, In: Recortes III, p.38-9, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.
- _____. A festa de formatura. Conservatório de S. Paulo – O festival de ontem da entrega de diplomas. São Paulo, periódico não identificado, s.n., 1925. Álbum R35, Microfilme M49, série extraída de periódicos, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.
- _____. Oração de Paraninfo – 1935. In: _____. *Aspectos da música brasileira*. 2.ed. S. Paulo; Brasília: Martins; Instituto Nacional do Livro, 1975. p.235-47.
- _____. *Introdução à Estética Musical*. Estabelecimento do texto, introdução e notas de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995
- ANDRADE, M. de; BANDEIRA, M. *Correspondência*. Org., introd. e notas de Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp, 2001.
- ARAÚJO, J. G. de. Carta para Mário de Andrade, São Paulo, [17 de fevereiro de 1922], assinada: “J. Gomes de Araujo”; forma de tratamento: “Ilmo. Sr. Mario de Andrade”; autógrafo a tinta preta; papel verde, pautado, filigrana; 1 folha; 25,7 x 21,3 cm; 2 furos. MA-C-CPL 773, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.
- BATISTA, M. R.; LOPEZ, T. P. A.; LIMA, Y. S. de. *Brasil: 1º Tempo Modernista – 1917/29: Documentação*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972. p.2.
- BOAVENTURA, M. E. (Org.) *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BUENO, M. da S. Cenário ou paisagem? A representação da natureza na pintura do século XIX. In: ANAIS ELETRÔNICOS DO 14º SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA CIÊNCIA E DA TECNOLOGIA. Belo Horizonte, UFMG, 2014. Disponível em: <https://www.14snhct.sbhc.org.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=800>. Acesso em: 11 out. 2021.
- GIACOMO, A. M. de. *Villa-Lobos, alma sonora do Brasil (biografia para a infância e juventude)*. São Paulo: Melhoramentos, 1959.
- KRAUSE, F. *In den wildnissen Brasiliens; bericht und ergebnisse der Leipziger Araguaya expedition* (1908). Leipzig: R. Voigtländer, 1911.
- LAGO, M. A. C. do. (Org.) *O boi no telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: IMS, 2012.

LERY, J. de. *Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil: avtrement dite Amerique*. Primeira edição La Rochelle, 1578.

MORAES, M. A. de. *Orgulho de jamais aconselhar*. São Paulo: Edusp, 2007.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. 3.ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989.

PEDROSA, M. Villa Lobos et son peuple: Le point de vue brésilien. *La Revue Musicale*, Paris, ano 1, n.10, p.23-28, nov. 1929.

RILEY, M.; SMITH, A. D. *Nation and Classical Music: From Handel to Copland*. Suffolk: The Boydell Press, 2016.

RODRIGUES, L. *Carlos Gomes um tema em questão: A ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SALLES, P. de T.; DUDEQUE, N. (Org.) *Villa-Lobos, um compêndio: novos desafios interpretativos*. Curitiba: Ed. UFPR, 2017.

VILLA-LOBOS, H. Alma do Brasil. Documentação, confronto e seleção de folklore. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 2.1.1927, p.13.

_____. Casos e fatos importantes sobre Heitor Villa-Lobos – numa biografia autêntica resumida. *Boletim Viva Música*, jan.-fev. de 1941, p.11-15.

RESUMO – No início da década de 1920 a discussão em torno da música ainda não aproximara Mário de Andrade e Villa-Lobos, ambos “atores” que se tornarão protagonistas após suas participações na Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922. O musicólogo paulista trava conhecimento com a obra do compositor carioca, curioso para conhecer novas possibilidades na esfera da criação musical, e o maestro, por sua vez, ambiciona firmar seu nome em novos palcos, provavelmente almejando apresentar-se em São Paulo. Ambos têm acesso eventual à imprensa, por ocasião da divulgação de concertos – caso do compositor – ou acompanhando a temporada de óperas e concertos – caso do crítico e musicólogo. Em textos pontuais pode-se constatar a busca de uma cristalização para a linguagem musical brasileira por caminhos que ainda os mantêm muito próximos do nacionalismo romântico impregnado das imagens de pátria, natureza e origem ancestral da população.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade, Villa-Lobos, Nacionalismo, Modernismo, Música brasileira.

ABSTRACT – In the early 1920s, the discussion on music had not yet brought Mário de Andrade and Villa-Lobos together, both “actors” who will become protagonists after participating in the Modern Art Week in February 1922. The musicologist from São Paulo became aware of the work of the composer from Rio de Janeiro, curious to discover new possibilities in the realm of musical creation; and the conductor, in turn, aimed to establish his name on new stages, probably wishing to perform in São Paulo. Both had occasional access to the press, whether to publicize concerts – in the case of the composer – or to accompany the season of operas and concerts – in the case of the critic and musicologist. One can see in specific texts their search to crystallize the Brazilian musical language through paths that still keep them very close to Romantic

nationalism, impregnated with images of the homeland, nature and the ancestral origin of the country's people.

KEYWORDS: Mário de Andrade, Villa-Lobos, Nationalism, Modernism, Brazilian music.

Flávia Camargo Toni é livre-docente, professora titular do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, responsável pela organização, introdução e notas do *Ensaio sobre Música Brasileira*, de Mário de Andrade (Edusp, 2020). @ – flictis@usp.br / <https://orcid.org/0000-0001-8255-2869>.

Camila Fresca é doutora em musicologia pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Jornalista e pesquisadora, é autora de *Festival de Inverno de Campos do Jordão – 50 anos* (Editora da Osesp, 2019) e *Uma extraordinária revelação de arte: Flausino Vale e o violino brasileiro* (Annablume, 2010). @ – camilafresca@gmail.com / <https://orcid.org/0000-0002-5979-1279>.

Recebido em 19.10.2021 e aceito em 21.12.2021.

^I Universidade de São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, Brasil.

^{II} Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, Brasil.

Anexos

ANDRADE, Mário de. Discurso pronunciado pelo distinto professor Mário de Andrade, na sessão de entrega dos diplomas aos alunos que concluíram seus cursos em 1922, realizada a 10 do corrente, no Salão do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo o orador paraninfo nomeado pelos diplomandos. S. Paulo, *Correio Paulistano*, 9 mar. 1923. [In: Recortes III, p. 38/9, Série Recortes, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo]¹

Mário de Andrade

“Senhores:

“São ruídos e perfumes. Há uma alegria jubilante esparsa no ar. Como que, das cousas que nos cercam, brota, em luzes cordiais, um olhar de carinho, um suspiro de amor. Inteira agora, indivisível, sensível a alma do Conservatório, feita de parcelas, falando por nossos lábios, olhando pelas luzes, respirando pelas flores, corporizando-se no esqueleto destas paredes, nas veias destes corredores, na epiderme da fachada, vivendo pela vitalidade de seus alunos, pulsando pelo coração dos mestres, pensando pelo cérebro dos diretores - a alma do Conservatório, sagrada e harmônica, vibra, junto de nós.

“Vidas diferentes, caracteres singulares, somos nós, os que aqui dentro vivemos. Força é verificar que, muito embora aqui nos irmanemos pelo encanto da arte, as nossas almas diferem umas das outras, seguindo mesmo às vezes rumos opostos. O ideal de um não é o ideal de todos. Há os vitoriosos, há os sacrificados, há os levianos.

“É claro que não me dirijo a ninguém. Verifico apenas uma fatal realidade, o que se repete mais ou menos em todas as instituições escolares. Estas não são mais que a liliputiana miniatura da sociedade, onde, sob o véu da união e do esforço comum, tudo são lutas, embates, oposições. No entanto, apesar dessas vidas diferentes e caracteres diversos que somos, de onde vem que nos sentimos agora ‘Um’, e que essas dissonâncias se resolvem no acorde perfeito, na milagrosa harmonia de uma mínima satisfação? É que é dia de festa na casa; e a alma pura do Conservatório flore em abraços e em despedidas sem tristeza.

“Alegremo-nos, pois! É dia de festa! Um punhado de moças e de moços que recebem seus diplomas de saber!... Novo enxame de artistas, prestes a partir!... Senhores diplomandos: sois agora ‘artistas’!

“Quereis, um segundo apenas, voltar atrás na vossa mocidade? Tiraremos desse vosso curto passado o motivo de um pensamento. Nem sempre é perder tempo tornar atrás. O palmilhar caminho já sabido obriga o espírito ao recolhimento e à reflexão. Os que seguem sempre para a frente, os que endireitam, insistentes e teimosos, por trilhas novas, desconhecidas, não podem adquirir a experiência, que se apoia no passado. A estes, lhes dispersa o espírito, fadiga-lhes a compreensão, desperdiça-lhes a inteligência o atraente [préstimo] das novidades, no qual se refocila a curiosidade muitas vezes perniciosa do olhar. É preciso que, de tempos a tempos, nas etapas mais importantes de nossa vida, nos recolhamos em reflexão, corramos em rápida e fácil viagem a história vencida de nossos próprios passos. Ver-nos-emos então em nossas fraquezas e vaidades. Compreenderemos, então, a exata musculatura de nossas forças; e as possibilidades que temos de vencer as etapas futuras. Esse

recolhimento, essa viagem rápida ao passado é que nos dará maior segurança no passo, mais serenidade nos julgamentos e menos descaminhos.

“Vós sois como o grácil Fedro. Permite que, muito embora nem a mais orgulhosa das vaidades me faça comparar-me a Sócrates, eu vos acompanhe, em pensativa conversa, pelas margens sossegadas do Nissus. Sigamos, assim, atrás na vossa mocidade!

“Estareis lembrados acaso desse instante em que não sabíeis que rumo tomar? Abandonando, pelo desejo luminoso de aventura - que tal é a tendência motriz de nossa alma - abandonando o lar de nossa meninice, parastes um dia nessa encruzilhada de muitos caminhos. Num deles estava por certo, e só num deles, a ventura e a felicidade da vitória que buscáveis. Mas éreis cegos...Infelizmente a verdadeira luz que nos esclarece sobre nós mesmos, e que flameja do roçar dorido das experiências, só vem quando não é possível mais mudar de rumo, desnecessário. Mas nessa encruzilhada em que estareis parados, tateantes, indecisos, como cegos, na verdade surpreenderam-nos um vozeio de sons, um soluço e um sorriso que contavam a multifária paisagem da vida. Era a música. Era o Drama. E um impulso inconsciente vos dirigiu para este nosso caminho. Viestes bater aqui.

“Que mãos, que raciocínios nos trouxeram? Na realidade: nem mãos, nem raciocínios. Ouvistes as falas da tragédia, as melodias da música e sentistes que dentro da significação aparente delas havia um outro significado mais importante para vós, um apelo, um chamado, uma imposição.

“Assim Deus nos compensa de não serem preliminares as experiências, enriquecendo os domínios inconscientes de nosso ser com decisões divinatórias, iluminações proféticas que muitos raramente poderão errar.

“Foi por esse apelo misterioso que encetastes os estudos de Arte, cujo fim agora festejamos. Não propriamente ‘fim’, porque o verdadeiro artista estuda sempre; e sempre ainda resta que estudar. Mas o Conservatório vos confere seu diploma de mérito artístico. Isso quer dizer que sois artistas agora, podereis estudar por vós mesmos e resolver de vossa própria mão os mistérios, os segredos, os problemas que a Arte nos apresentar.

“Como inconscientes aqui entrastes. Quero ver-vos sair daqui inteiramente conscientes de vossa missão.

“Escolhestes-me para paraninfo de vosso noivado com a vida. Cabe-me pois, de vossa própria escolha, (que me enaltece e a que sou grato) como padrinho vosso em tão lindo himeneu, antes que desfiraís o vosso vôo nupcial, cabe-me pois agora dizer-vos a última palavra da casa que vos deu um destino. E em dizer que tendes agora um destino não quero significar com isso o modus vivendi, o meio de subsistência, o ganha-pão. O rico [que] não trabalha, que não dê a si mesmo um destino em relação aos outros homens, tem também seu meio de viver: espreguiçar-se e gastar. Mas isso não é glória, nem destino. É vilania. Mesmo ganhar honestamente seu pão e seu abrigo não é nobreza nesta vida, que não é mais do que preparo e transição. Por isso pouco me entusiasma ver-vos possuidores dum meio de viver. O que me interessa, o que me entusiasma em vós é vos ver com um motivo para viver. Tendesse-lo agora, quer como concertistas quer como professores, esse fim esse motivo que é o que nos justifica diante da sociedade e de Deus. O Conservatório, com vos galardoar o esforço passado, outorgando-vos o uso dum diploma, ter-vos-

-ia dado acaso apenas um meio de subsistência? Não e não. Nem me atraí perscrutar esse lado das coisas. É certo que nem todos virão estudar música ou drama impulsionados pelas forças inconscientes do ser profundo. Há raciocínios [estelitários], espertezas de ganhar a vida, leviandades de se entregar a um prazer passageiro que muitas e muitas vezes deturpam a linha pura dos gestos. Esses casos especiais e interessantes porém, fossem eles a maioria, não desmentiriam a verdade e o valor de minha tese. Aquele que se deixar levar por um desses propósitos preliminares, tenha conseguido embora um fim de carreira, não será jamais artista - porque o verdadeiro artista tem como sina ser escravo e esmoler, o que jamais enegrecerá a simples sombra dum egoísmo. De resto: eu vos segui no vosso curso; eu vos observei, vos compreendi e vos amei.

“Estou certo de que não haverá nenhum desses interesses entre vós. Impulsos, tendências, atrações, e simpatias, ritmos secretos de alma: eis o que dirigiu vossa decisão. Fostes como carbúnculos brutos que o Conservatório trabalhou. Mas os diamantes têm a sua missão. E é justo sobre a missão do artista - esse diamante da humanidade - que seja para vós minha derradeira lição. Quero que a última palavra da casa seja uma indicação de destino. É verdade que falar sobre o papel do artista seria tema demasiado longo para uma festa. Não quero exorbitar de meu tempo, nem martirizar a impaciência juvenil de vossa partida. Há dois pontos no entanto em que preciso insistir: vossa missão de artistas como brasileiros; vossa arte como refúgio de nobreza e de paz dentro da vida.

“Senhores diplomandos, escutai:

“O Brasil embora não seja esse Eldorado, esse paraíso onde tudo são facilidades e riquezas - indigna ilusão com que nos enganam desde a infância escolar pessoas levadas por um patriotismo indigente e mal aconselhado - o Brasil é um país que pode muito bem ter uma função particular e grandiosa na história das artes.

“Os diversos tipos brasileiros, díspares entre si, não representam totalmente, em seus índices étnicos a soma dos sangues índio, negro e luso, fundidos em nós. A aspereza impositiva dos climas, a conformação de nossas terras, necessidade de adaptação e de vitória fizeram surgir aqui e além, neste vasto sendal de terras que é o Brasil, tipos mais ou menos caracterizados, como por exemplo: o bandeirante, o seringueiro e o gaúcho do sul. Essa diferenciação de tipos, acentuada pelo progresso de uns, pela estagnação de outros mais combatidos pela avareza do solo e a irritabilidade do clima, em estádios inferiores de civilização e de progresso, representa por ventura o maior perigo com que o país tenha a lutar, para conservar sua integridade e necessária união. Porém: se sob o ponto de vista político essa disparidade é perigo terribilíssimo; sob o ponto de vista artístico constitui uma riqueza e talvez mesmo uma salvação para nós. Direi mais adiante por quê.

“Afastamo-nos cada vez mais do luso, nosso irmão. Somos duas Repúblicas: mas pelas características que nos impôs a adaptação pelo aspecto das lutas contra a vida, dentro do país ou fora dele, mesmo pela constituição já da própria família e mesmo pela maneira com que se manifesta o amor à pátria, somos uma gente de sub-raça, indeterminada ainda, mas que se afasta da gente lusitana - a ela se aparentando já mais pelo aspecto geral humano que por uma descendência tradicional e hereditária, de pais a filhos. As aspirações políticas então afastam completamente os portugueses de nós. O saudosismo artístico, a facção reacionária dos que batalham

pelo ‘Portugal maior’, cheia de reivindicações monárquicas, apoiada num passado de glória e perigos marítimos, não podem ser nossas aspirações, não podem ser ideais para um país novo e arriista, sem tradição propriamente dita, sem uma nobreza social constituída, a que a freqüência do sangue negro obriga, mais do que a observação dos tempos, a um socialismo, a uma democracia conciliatória, e que a freqüência dos sangues estrangeiros mais diversos - o italiano, o alemão, o espanhol, o amarelo - viageiros, desperta continuamente ânsias de ambição e aventura.

“Por outro lado, nossa língua se afasta cada vez mais do idioma lusitano. Um escritor regional brasileiro, um Monteiro Lobato, por exemplo, movimentava uma língua de sintaxe e terminologia tão diversas da língua praticada por um escritor regional português, um Aquilino Ribeiro, que temos iniludível a sensação de duas línguas diferentes. João Ribeiro, como tantos outros, aliás, pregou a esperança numa língua nossa; a exemplo dos americanos do norte, que já opuseram ao inglês paterno a *statish language*, anasalada e rápida. Evidentemente, uma união mais íntima, entre Portugal e Brasil, que não seja a de relações de amizade e comerciais, união defendida, de alguns tempos para cá, por espíritos entusiastas e iludidos, é uma utopia sentimental.

“Nós temos de constituir nossa sub-raça brasileira, com caracteres, tendências, arte e tradição nossas, se quisermos viver unidos dentro da América e pesarmos no concerto das nações.

“É para isso que esses tipos brasílicos, que atrás aponte, e as oportunidades que nos apresenta a topografia das nossas paisagens, nossa flora e nossa fauna, têm uma importância presidencial e decisiva. Sob esse ponto, somos um país bem fadado.

“Em arte, escola nacional alguma existe que não se baseie nesses elementos. Deve-se como que praticar uma seleção de caracteres típicos que determinem os sentimentos gerais da raça. E por eles as obras de arte se pautarão. A harmonia italiana, a claridade francesa, a profundidade alemã, o humorismo inglês, o miniaturismo nipônico, são assim propriedades típicas indiscutíveis; embora um italiano possa atingir a profunda simbólica de *Fausto*, e um alemão ser harmônico e proporcionado como as *stanze* do Vaticano. Junto a isso e ao reflexo da expansão política, a fauna e a flora auxiliam a feição das escolas. Os gregos criaram o capitel em folhas de acanto, como só junto ao Nilo poderia surgir o capitel lotiforme. A grandeza e a dominação dos romanos se explicará na prática dos aquedutos, das estradas e no brilho dos mármore faustosos. Veneza será perdulária em ouros e coloridos; em Camões geme a voz dos oceanos incógnitos; em Ibsen, o trágico e mortal mistério dos fjordes.

“Uma arte brasileira será também como nosso caráter e nossa natureza. A bravura fanfarrã dos bandeirantes há de confessar-se em orientações artísticas arrojadas, cheias de ímpeto e coragem. A grandiloqüência das quedas de águas colossais, a majestade dos Amazonas e das Guanabaras se refletirão numa língua múltipla e eloqüente. O ouro, o rubor de nossos pássaros, o capitoso mel de nossos frutos, o verde-multicolor (de que falou Martin Fontes) das nossas florestas virgens, enriquecerão a paleta dos nossos pintores; assim como a elegância imperial de nossos coqueiros, a calma viril das vitórias régias, a hercúlea exorbitância dos garantãs e dos jequitibás distribuirão monumentalmente a luz no bronze dos escultores. Enfim, o calor úmido de nossas rechãs, a lembrança do sangue escravo e da saudade portuguesa, ritmarão sensualmente a nossa música de melancólica e dolente melodia. E,

junto a estes efeitos conseguidos, a lembrança da latinidade, que persistirá como profecia de alta glória ao monumento encetado na eloquência e no fragar, virá cobrir de claridade e de harmonia.

“Afirmo que a constituição de escolas artísticas indígenas tem uma formidável importância, que será moral e política. Se, personagens distintas, o cavaleiro dos pampas e o matuto das secas do norte, são um perigo para nossa unidade, a arte benfazeja pode equilibrar essa ameaça constante, pela imperiosa maternidade em que nos reunirá dentro duma linguagem artística, única e tradicional, irmanados num anseio artístico comum. A unificação política italiana nenhuma grande dificuldade poderia encontrar depois que os pequenos Estados já se tinham unido pela herança que Dante lhes deixara, duma língua melódica e sublime. Os pintores, arquitetos, escultores renascentes da Sicília ao Veneto, de Giotto a Tiepolo, tinham irmanado descendentes de gregos ao sul, de latinos ao centro, de gauleses ao norte, numa tradição artística maravilhosa, acrisolada numa eurtmia patriótica e racial. Exemplo mais curioso e mais frisante ainda nos dão os povos germânicos, cuja separação política em Alemanha e Áustria, ainda subsistente, não importa ao intercâmbio familiar que entre esses países existe: sendo Goethe um justo orgulho de austríacos como Haydn e Mozart orgulhos justos de alemães.

“Somos ainda um país sem escolas artísticas. É preciso criá-las desde já. Não há pintura, não há drama, arquitetura ou música nacionais. Isso é um desmazelo, uma desídia que nenhuma desculpa justificará.

“Vede bem que não me envergonho de ainda não termos criado um gênio. E isso mesmo é discutível.

“Tenho a convicção de que Antônio Francisco Lisboa, o aleijadinho de Vila Rica, criador do portal da Senhora do Carmo, da fonte, na sacristia de São Francisco, em Ouro Preto, escultor dos Apóstolos e dos Passos em Congonhas do Campo, foi um gênio. Esse Descartes da escultura, que sem mestres, sem erudição, sem exemplos mesmo, nas recônditas Minas Gerais, conseguiu tirar do nada, como um Javeh maneta, tantas figuras expressivas e inesquecíveis, foi indiscutivelmente um gênio, a que circunstâncias opressoras não permitiram a floração até ao máximo de grandeza e esplendor.

“Os gênios são de duas espécies. Ou casos insulados, esporádicos, descobridores de caminhos novos, verdadeiras aparições, homens que nada faria prever; ou são a resultante duma evolução, duma sedimentação muitas vezes até secular de qualidades e aspirações, que afinal abroilham na flor parasitária da genialidade.

“Sófocles, Bach, Cervantes são exemplos desta segunda categoria. Dante, Monteverdi, Mussorgsky exemplificarão a primeira. Um destes gênios esporádicos, que nada profetiza e prepara, não nos interessa agora, nem mesmo desejar.

“A reivindicação que prego não se alimentará de sonhos e esperanças. Mas podemos talvez preparar o advento dum gênio da categoria dos Aristóteles, dos Bach, pelo nosso esforço, pela nossa constância e clarividente ação. Mas nem é propriamente da criação dum gênio brasileiro que se trata; muito embora o aparecimento dele fosse de decisiva influência para a unificação moral da pátria.

“É demasiado estribar-se em nuvens de hipóteses. O que nos deve interessar é a criação de orientações, escolas artísticas nacionais de influência também iniludivelmente benéfica para essa desejada unificação.

“E nisso até hoje tem sido vergonhosa a nossa incúria.

“Há artistas brasileiros, temperamentos que por acaso nasceram no Brasil, mas artistas cujo espírito é estrangeiro, antipatriótico, sem nenhuma preocupação, adiantarei mesmo, sem nenhum instinto de nacionalidade.

“Os só quatro séculos de existência, a recordação de que temos apenas cem anos de povo emancipado são argumento fragilíssimo para nos desculpar. Em música, que é o que mais de perto vos pode interessar, o exemplo da Inglaterra, país de musicalidade tão intensa, expansiva mesmo, até fins do século XVII e, no entanto, sem escola musical; o exemplo da Espanha que só no último quartel do século passado, com Pedrell e Albeniz, começou a fundar a sua, não nos perdoam o desleixo. A fraqueza alheia não pode justificar a nossa.

“É mesmo incrível que um país de música popular tão rica, como a Espanha, tenha perdido séculos sem criar escola nacional. O argumento de Mauclair alviando essa mesma riqueza folclórica como fator dispersivo da estilização artística é inaceitável e tolo. Enquanto a Espanha dormia, os músicos russos e em seguida os franceses, do verismo (Bizet, Chabrier) do impressionismo (Debussy, Ravel) roubavam-lhe acintosamente o tesouro. O erro dos músicos espanhóis consistiu no seguinte: em vez de cultivarem o que a pátria lhes apresentava de plantas ainda selvagens, replantaram nos seus jardins, desprovidos de caráter, as já cultivadas flores estrangeiras. Assim é que tendo produzido, no século XVI, Vittoria, quase tão grande como Palestrina, a Espanha ainda não nos apresenta um gênio musical. Vittoria estuda-se na evolução da música italiana, como Gluck deverá estudar-se na música francesa, apesar do grande espanto patriótico dos alemães. Assim também é que Carlos Gomes deve considerar-se músico italiano. O simples fato duma ou outra rara vez se ter lembrado de termos nacionais, mais literários que musicais, não o nacionaliza. O ethos de sua música é italiano. E, ainda mais: filia-se diretamente não só à música italiana em geral, mas a um dos períodos perfeitamente determinados desta: a decadência da ópera napolitana, o que embalde Verdi tentava opor a barreira de seu gênio.

“Mas as fraquezas da Inglaterra e Espanha, fraquezas de Vittoria ou Carlos Gomes não justificam nossas fraquezas presentes e muito menos as futuras. E é o engano em que estamos incorrendo. (E quero observar que não ataco ninguém. Trato duma tese. Não de pessoas).

“Há muitos músicos brasileiros de nascença. Alguns de valor. Não há música brasileira.

“Dir-me-ão que o estudante de arte, brasileiro, necessita de ir estudar na Europa e que isso o desnacionaliza. O convívio dos grandes centros artísticos europeus é ainda imprescindível: não há dúvida. Pois eduquemos esse artista moço, desde sua vida de lar, na contemplação do que é verdadeiramente nosso, e do que é sua missão! Que se tornem dessa forma no moço, tanto essa missão como o apelo da terra, verdadeiros influxos subconscientes a que ele não saberá resistir. Assim não se desnacionalizará.

Aliás não se trata de construir uma música tão nossa, com que até a harmonia seja brasileira... Não há dúvida que a ocorrência mais freqüente de certos intervalos horizontais ocasiona por sua vez a maior freqüência de certas marchas harmônicas. Ou será justamente o contrário, como querem Riemann e Mazucatto... Pouco

importa. É certo também que a existência de certas qualidades determina mais ou menos o caráter de harmonia numa escola.

“Os alemães serão mais ricos, mais compactos harmonicamente, os franceses mais finos, comedidos; os italianos mais fáceis e mais simples. Mas tudo isso é bastante vago e sofre contradição.

“Nossos artistas poderão ir completar seus estudos no estrangeiro, sem perigo de se desnacionalizarem desde que lhes tenhamos dado uma instrução basilar, bastante convincente, que os salve da escravidão às já catalogadas formas estrangeiras.

“Aliás, esse contato de outras escolas é fecundo. E Combarieu professa mesmo o princípio histórico de que uma escola jamais pode nascer e evoluir sem que o sopro de uma arte alheia venha fecundar-lhe os elementos indígenas.

“O artista pode ir buscar no estrangeiro o que nossa instrução e nosso meio ainda lhe não apresentam; mas que volte depois intacto, inteligente e crítico, capaz de compreender e de amar ainda seus pais, brasileiro. Que volte instruído, trabalhado pela prática dos grandes centros, mas forte e lapidador; e saiba das pedras brutas, das esmeraldas, turmalinas e dos topázios nativos tirar os reflexos recatados, acordar-lhes o fulgor adormecido. Delas faremos então a régia coroa com que a pátria um dia se adornará - rainha entre rainhas.”

“É preciso aproveitar o ouro folclórico nosso, e continuar a obra que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, entre hesitações, esboçaram.

“Não pode haver escola sem fundamento racial. Os russos só começaram a existir, musicalmente, quando, a exemplo de Glinka, o grupo dos cinco tirou os ouvidos da longínqua Itália, para escutar os corais das igrejas moscovitas e o lamento dos pinheiros na estepe deserta.

“No fim do século passado um grupo de homens beneméritos com o crítico Luigi Torchi à frente salvou a música italiana, esgarçada que estava em universalidade fácil e vulgar. Que fez esse grupo? Restabeleceu, ao exemplo atentamente estudado da Alemanha, os estudos do passado e a exegese artística. Viram então que o gênio italiano (com grande admiração dos próprios italianos), não era unicamente teatral.

“Não voltaram apenas a Scarlatti. Foram descobrir do mutismo dos velhos manuscritos a gloriosa estirpe dos Platti, dos Galuppi, dos Sammartini - sinfonistas. Resultou dar esse admirável reflorescimento à música italiana nos nossos dias - mas reflorescimento tradicional, característico e severamente representativo.

“Debussy, em França, para vencer a influência de Wagner, retemperou seu estro na música das revistas [sic], principalmente do grande Couperin.

“Vede bem que os exemplos colhidos surgem de todos os lados. Repito: não pode haver escola sem fundamento racial. Pois bem: a matéria-prima é abundante para nós. Saibamos com urgência encetar a construção dessas bases de nossa escola musical.

“Há porém uma observação ainda a fazer. Esse trabalho de fundação não significa endeusarmos repentinamente o maxixe e o samba.

“Há também esse patriotismo mau entendido, a insistência cabeçuda, unilateral, que faz o idólatra cair em êxtase religioso ante o primeiro maxixe de ocasião, carnavalesco e espúrio, que aparecer. Essa toleima engendraria pobreza e, o que é talvez pior, reações perniciosíssimas. Nosso trabalho tem de ser inteligente para ser prolífero. Não há dúvida de que o maxixe e o samba podem também trajar-se com roupagem artística. Mas essa estilização única de danças populares não é suficiente

nem muito fecunda. A música italiana não é somente feita de tarantelas e sicilianas nem a francesa só de minuetos, correntes e musettes.

“A giga da Inglaterra e a ciaconna da Itália atingiram seu máximo de expressão, aquela com João Sebastian Bach, esta com Pachebel - artistas, no entanto iminentemente germânicos. Da mesma forma, conheço uma quantidade de maxixes barcaroleiros de clara procedência italiana; e o senhor Dario Milhaud publicou há pouco tempo, em Paris, uma série de danças brasileiras, em cujo maior número é manifesta a naturalização francesa.

“O maxixe dos salões de dança e o samba, usado apenas pelas classes mais ínfimas do interior do país, não podem representar o anseio coletivo da alma nacional. Seria isso a dignificação do caipira e do dançarino, elementos brasileiros e mui honrados, não há dúvida, mas que não sintetizam todo o Brasil. Seria finalmente cairmos, em música, no mesmo engano, triste e cego, em que soçobrou a reação literária de alguns anos atrás, pregando e praticando um nacionalismo, que não era propriamente nacionalismo, senão caboclisto - como irônico lhe chamou o senhor Ronald de Carvalho. Literatura estreita de ‘terroir’, monocordicamente sertaneja e sentimental, que consistiu em falsear nosso caipira, exagerando-lhe as mazelas, inscrevendo-o no ‘flos-sanctorum’ dos mártires.

“Esse falso nacionalismo, irritado e pedante, se nos seus próceres se vê justificado pelo talento, e pela justa medida com que o praticaram produziu todo um rebanho de imitadores, cuja única ventura parece residir num Brasil eternamente em noite de São João, onde os nhôzes choram irremediavelmente, recostados aos seus respectivos pigarços, dedilhando os pinhos, olhando a lua, suas Marocas fortemente pigmentadas de negro, vestidas de cassa e cheirando alfazema.

“Estilização que bem semelha ao romantismo ignaro das rapsódias húngaras de Liszt, criadoras de uma raça melosa e acrobática, que a voz sincera dos Bela Bartok veio finalmente desmentir.

“Não é isso, não é na entronização do samba e do maxixe, que está o grande trabalho de fundação de uma escola musical nossa.

“O trabalho está em refinarmos todo esse tesouro músico, respeitando, defendendo, salientando o que, de elementos raciais, possamos ainda conservar neste vertiginoso mistifório de raças e sub-raças, que é o Brasil. O trabalho está em acrisolarmos o ‘ethos’ brasílico, nossa alma apaixonada, paciente, ardida às vezes, eminentemente lírica, do Amazonas ao Prata. O trabalho está na criação, por meio de síntese natural, subconsciente, do tipo melódico, espécie de ‘nomos’ ritual dos gregos, ou do ‘maneros’ do antigo Egito, ao qual se afeioe sem constrangimentos, nem transbordamentos, a característica, mas perigosamente fugitiva, alma da raça. A esse elemento psíquico, que só a melodia pode encerrar e sugerir, é que a plástica dos ritmos sensuais, arrojados marcialmente ou dançarinos apenas, virá revestir de elemento motor, dará corpo, forma: existência real, em suma.

Qual o nosso papel nesse trabalho urgente? Observar, senhores diplomandos, atentamente, carinhosa, protetoramente a nossa produção; usá-la, aconselhá-la, ensiná-la aos vossos alunos, contanto que essa produção represente esse intuito de nacionalização. Por outro lado, não proibais aos alunos que estiverdes formando a execução de danças e cantares nossos de verdadeiro sabor popular, e que tanta beleza encerram.

“Tempo houve em que o estudante se via proibido pelo professor de executar um maxixe, de acompanhar uma modinha. Tolice de professores que generalizaram numa proibição criminosíssima o possível aparecimento de um mal. O mal que temiam era o aluno, pelo desleixo com que executava essa música popular - julgada por ele inferior à sua nobre posição de executante de Chopin ou Paganini - estender esse desleixo ao estudo da própria música clássica. Mas ao professor cabia despertar no aluno a verdadeira compreensão dessa música inculta, demonstrar-lhe a íntima grandeza, sua influência e beleza silvestre. Ao professor cabia inculcar no discípulo não só o respeito a Beethoven como ao som puro; e revelar-lhe aquela advertência de Schumann que pedia jamais se executasse um único som sem atentar-lhe à beleza, sem uma intenção de prazer artístico.

“Outro argumento ainda era essa música mal educar o gosto dos alunos. Tudo vai da música escolhida e da educação administrada pelo mestre. Evidentemente um aluno que estudasse a obra de Gottschalck, de Leybach, de Lefebure-Wely - artistas de um impagável e vazio fim-de-século - teria seu gosto mais mal-educado que se tocasse todas as danças aparecidas no Brasil. A execução de um maxixe bem escrito, e não são tão raros assim, o acompanhamento simples, sem pedantarias de contrapontos floridos, de uma cantiga em nada prejudicarão o gosto de um aluno - a menos que se atribua um efeito moral maléfico à essência dessa música, como na velha Grécia, em que o próprio Platão considerava o modo hipofrígio antididático, generalização falsa de uma verdade particular. Erronias que já lá vão!...

“Acabemos com esses preconceitos criminosos, abomináveis, que só servem para começar ainda mais o emaranhamento das ignorâncias! Vosso papel, senhores diplomandos, será grande, se for intensa vossa porfia. Nobilitareis nela vossa vida e mais dignos ainda sereis do destino que o Conservatório vos dá. Pregai, propagai sem temor nem desfalecimento essa nacionalização de nossa música! É preciso que não nos envergonhem mais os estrangeiros, nossos visitantes, que, assumindo o papel dos Colombos, vêm descobrir em nosso seio o que já deveria estar descoberto por nós. Ainda há pouco um músico francês contava aos leitores da *Révue Musicale* que o que de mais interesse ouvira entre nós fora a música de Tupinambá e Nazareth; e que, embora houvesse no país alguns compositores de talento, ainda não tinham estes descoberto a música brasileira sem ser seguido pela orientação que os ilustraria, isto é, o emprego de ritmos e motivos nacionais. É preciso raciocinar sobre a afirmativa audaciosa. Existe nela uma luz de razão. Hoje que melhormente se conhece a história, junto ao pedantismo monacal da música douta, nos derradeiros séculos medievais, a figura dos “jongleurs”, dos “minstrels”, dos “conteurpauchi” [sic], dos “troubadours”, dos “minnesänger”, cantando à divina intuição da natureza e da raça; a figura dos Adão de la Halle, dum Francesco Landino, brilha vitoriosa, aureolada de glória firme. Foram eles os que ouviram, como genial intuição, a voz do povo, a voz da pátria.

“Daí a grandeza que apresentam. Daí a grandeza que deles nasceu. O inesgotável Nazareth com a variada teoria dos seus ritmos sincopados, Tupinambá, melodioso, de uma melodia raramente vulgar, são os ‘cantastorie’ que, junto à imponência conventual dos doutos, revelam a significação social da música e lhe conservam a essência delicada no bojo tosco de seus vasos de maiolica.

“Não nos envergonhemos dos ímpetos quentes, selvagens mesmo, de nossa música folclórica. Se lhe ajudarmos o vôo, ela se revelará grande e fecunda em dias

de amanhã. Que não nos tinja de rubor a modinha sentida só porque são claros e proporcionados os franceses, porque os alemães são poderosos e profundos e os italianos possuem o segredo da beleza formal. Foi o terem desbastado um dia o rude manancial do povo que lhes deu a existência de escolas.

“Pelo mesmo esforço a Rússia foi juntar-se a elas. Agora aparece a Espanha dignificada por idêntica ambição. O Brasil possui elementos para atingir semelhante altura. Senhores diplomandos: defendei esse nosso tesouro da contrafacção meteca: pregai a música verdadeiramente nacionalizante! Vossa missão é grande. E benéfica será, se vos não esquecerdes desta lição.

“Senhores diplomandos:

“Agora, conjuntamente a uma rápida indicação sobre o benefício que podeis adquirir no convívio da arte eu vos dou meu adeus. Adeus quanto a professor para alunos, porque continuaremos juntos como irmãos d’armas, agora. Até hoje eu vos vi revestidos com a indumentária acetinada dos pajens. De hoje em diante brilhará ao sol vosso elmo de combatentes.

“Deverei acaso desejar-vos uma vida sem dores? Não. Conscientemente não formularei esse desejo. Auguro-vos, sim, a felicidade. Essa, é a vitória porque lutamos e morremos. Ser-me-á, porém, preciso repetir-vos ainda que não é a ausência da dor que traz a felicidade?!

“Sabeis, senhores diplomandos, que os antigos egípcios, esses contempladores das estrelas, ouviram no movimento silencioso dos astros e das existências pelo Cosmos uma sinfonia universal. Esta sinfonia, união íntima e amorosa, eis o segredo da vida e a fonte da felicidade terrestre. Tudo neste mundo são equilíbrios e correspondências. Tudo harmonias e eurtmias. A dor não perturba esse equilíbrio, essa harmonia, como um olhar negro não perturba a pureza de um rosto claro; antes, como uma dissonância, prepara e enaltece o divino sossego do acorde perfeito. O mais infeliz não é aquele que a dor comprime e se alimenta com o sal das lágrimas. O mais infeliz é o que caminha de encontro ao movimento das águas, o que erra o ritmo da vida e perturba a sinfonia universal.

“Formulo ardentemente o meu desejo de que nunca vos rebaixe essa infelicidade!

“Quanto à dor, deixai-a vir! “Hearts are made to be broken”, observou Wilde. Os corações foram feitos para que a dor os quebre!

“Mas, aí tendes vossa arte para refúgio de nobreza e de paz!

“Senhores diplomandos: não vos ocultarei que o caminho é macadamizado pelo cascalho da dor. É uma conseqüência vital a que ninguém foge. Nem vos resta a solazosa esperança dum apoio de classe! Pela observação quotidiana do que nos cerca, estou pronto a jurar que a classe dos músicos é tão desunida como as outras classes! Essa experiência me fez modificar a concepção otimista que tinha, quando, como vós, sobraçando meu diploma, avancei risonho ao encontro da vida. Lera que os helenos acreditavam no poder sagrado da música de corrigir os maus e polir a canibal voracidade dos homens. Também já pensei um dia que a música suaviza os costumes. Trazia na lembrança a afirmativa de Shakespeare, de que os sons têm amavios capazes de suavizar o peito selvagem.

“E, erradamente, ah! erradamente, eu via todos os músicos da Terra, de mãos dadas, e berrando para a minha confiante ilusão, como a Antígona clássica:

“Somos feitos para o amor e não para o ódio!”.

“A experiência, senhores diplomandos, veio dar-me afinal esta cômica certeza de que os músicos eram, como os outros homens todos, amassados da mesma ruim argila. Há naturalmente exceções e honrosíssimas. Mas sou hoje obrigado a confessar: não acredito mais que a música suavize os peitos selvagens. Não acredito mais no seu poder moral! Seus efeitos dinamogênicos, os estados cenestésicos que desperta serão talvez mais os de uma atonia indiferente que os de simpatia e de atração, assim como os estados quinestésicos que excita, em vez de nos estenderem os músculos para o abraço fraternal, estreitam-nos as falanges dos dedos na pouco atraente e significativa composição do murro.

“Este é o conhecimento que hoje tenho do efeito da música sobre o peito humano, o ‘savage breast’ de Shakespeare.

“Porém, senhores diplomandos, falando agora mais seriamente, o que nenhum músico do mundo pode roubar à música é o direito de ser para nós, os que a ela nos dirigimos por moto inconsciente, um alegre refúgio de nobreza e de paz. Sob esse aspecto, sua terapêutica é edificante, seu resultado consolador! Ouçamos Milton, que aconselhava calmar o espírito fatigado por meio das ‘solenes e divinas harmonias da música’. ‘Ela cria um milagre imediato, afasta o real, descobre o imaginário, liberta o espírito e subjuga os sentimentos’. (Mauclair)

“Só a Arte nos pode dar semelhante exaltação. Os ambientes de sonho que desvenda, cobram-nos do ríspido Averno que a realidade nos castiga o olhar.

“Descobrireis na Arte, como que a posse do mundo exterior, observando-o pela piedade, pelo amor; e mesmo, senhores diplomandos, e isso não é maldade, por aquele ‘Können schweigend achen’ de que fala Gerhart Hauptman - o poder sorrir calando, que nos concilia com a vida, conserva intacta a nobreza de nosso espírito e nos ilude, criando oásis de paz da rude luta.

“Mas ... são ruídos, flores e perfumes!

“Talvez eu vos tenha entretido demais com a calma ironia de minha experiência...

“Há uma alegria jubilante esparsa no ar! É momento de festa e não vos quero refrear mais a ânsia incontida de partir. Adeus, meus alunos de ontem, meus confrades agora de profissão!

“Trabalhastes! Lutastes! Sofrestes mesmo! Mas a vitória chegou! Este mesmo histórico de nossa adolescência de escola é que deveis levar como o melhor exemplo para vossa vida pública. Nunca desanimar! A vitória chegou! A vitória chegará sempre! Se vossa ambição não for grande, ela se resumirá na regularidade quotidiana de vossos trabalhos. Mas, se quiserdes pesar na orientação coletiva dos homens, se um ou outro dote mais poderoso, que porventura possuídes, vos obrigar a assumir uma posição de maior destaque, então a luta será grande e será bela! E é então que a lembrança de vossa adolescência escolar será mais útil. Não esmorecer! Não titubear! Hão de vir as invejas e as calúnias ... Lutai! A desilusão há de fazer refletir para vós, no seu espelho fiel, o aspecto esverdinhado da maldade - que é a fisionomia mais quotidiana entre os homens... Lutai ainda! Lutai sempre! Tereis também a amargura de errar... Só não erram os inativos! Consertai!

“Mas a vitória será vossa porque vos impulsiona essa força superior, essa vontade geratriz, inconsciente e fatal que vos trouxe aqui.

“Demais: a grande, a única vitória desejável nesta vida está na concordância de uma alma com seu próprio destino. Tende-la vós, e justamente na Arte, esse refúgio da nobreza e da paz.

“Senhores diplomandos, cedo-vos a dianteira.

“Parti !”

Nota

1 Álbum III, p. 38/9, Série Recortes, Fundo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo.

Mário de Andrade

Existe música brasileira?... Sim e não. Existe latente, incipiente, como consolação e desespero, como língua idealizada, sentimental e ainda rude. Existe como jequitibá selvagem, desregrado mas feliz. As suas raízes penetram fundo já no povo, ninguém mais as pode extirpar do coração dessa sub-raça nascida numa aurora de descobrimento, do beijo de “três raças tristes”.

A música brasileira existe. Existe na canção popular – pura expressão silvestre que de norte a sul se manifesta variada, desconsoladoramente variada. No Norte, mais lírica e mais descansada, como que o Sol a impregnou dos perfumes arrancados pela adustão das terras nuas e das florestas traiçoeiras. No centro do país já muito mais estilizada, mais viril pela audácia das riquezas, pela ânsia das ambições. No Sul mais sensual, mais rítmica – se assim me poderei expressar – uma vaga ardência espanhola a descaracteriza e empobrece. A música brasileira existe ainda nos nossos bailes voluptuosos, cheios de contrastes pela sucessão de violências rápidas e de inércias espasmódicas. Existe nos sambas, nos cateretês, nos maxixes, nos tangos mesmo, que sei lá! com que todos os filhos da raça se desarticulam e animalizam, mandados por sua majestade, o Desejo.

Há cinco séculos que essa música se vem formando; tornando-se íntima, necessária, imprescindível para desafogo do povo em todos os seus sentimentos e sensações. Há cinco séculos que ela nos assiste em nossas dores, nos anima em nossos desesperos, e nos coroa em nossas glórias. Há cinco séculos a misteriosa Yara verde – espírito benéfico e protetor do nosso destino –, habita essas águas musicais.

E o grande rio da música brasileira, de norte a sul regando a terra, leva às taperas desertas, às fazendas, aos povoados, às cidades as suas águas feitas de melodias dolentes e de ritmos sincopados. É nele que toda gente brasílica se desaltera.

Mas a música brasileira não existe. Se há tantos anos, engendrada pela necessidade de expressão e de expansão sentimental dos nossos avós, ela vive dentro dos nossos lares e dos nossos peitos, desenlaça-se livremente no espaço, presidindo o movimento rítmico dos amores, ainda não adquiriu direitos de cidadania. Considero-a legitimamente uma arte já, porque é arte no sentido verdadeiro e primitivo da palavra. Mas, força é confessar, ainda usa tacape e atravessa penas de tucano no nariz, como aliás todo brasileiro imaginado pela ignorância ignóbil do europeu da Europa. Força é confessar: a música brasileira ainda, civilizadamente falando, não é a Música. Ainda não passou da boca dos rapsodos andantes para a eternização dum Homero que a genializasse; ainda não subiu da viela dos *jongleurs* da estrada para as Cortes-de-Amor do conde da Provença. É conhecida já pelo coração dos menestréis, mas nenhum *troubadour* nobre e sapiente levou-a para as reuniões palacianas, e suspendeu com ela a simbólica rosa de prata!

A música brasileira é a língua italiana antes do aparecimento de Dante. Que fazem os nossos músicos? Por que dela não se utilizam? Mas não! É preciso fazer Música. E fazem música italiana, copiando Verdi, macaqueando Puccini, o hediondo Leoncavallo, o pernóstico Mascagni; ou fazem música francesa, enfeitando-se

com o pó de arroz e o *rouge* de Massenet ou tentando o debussismo. E como não têm gênio bastante para igualar os modelos, desaparecem, anulam-se, evaporam-se num justíssimo esquecimento de morte. Alexandre Levy talvez fizesse a nobre ação; Carlos Gomes tê-la-ia feito, se não o prejudicara a estreita visão artística dos italianos do seu tempo e em cuja escola aprendeu. Que diferença a Itália mesquinha do último quartel do século passado e a Itália gloriosa dos nossos dias, reivindicadora do lugar, junto da Alemanha, que lhe cabe entre as nações musicais! Mas onde foi ela buscar a força que a impulsiona no surto presente? Foi busca-la na canção popular, na música da raça, até no canto gregoriano do século sexto! Seria já um grande título de glória para Malipiero, Pizzetti, Respighi, Castelnuovo Tedesco, se outros mais não possuíssem esses músicos admiráveis.

Henrique Oswald poderia fazer para a música brasileira o que fizeram Glinka para a Rússia, Monteverdi para a Itália, Wagner para a Alemanha, e bem o demonstrou num esplêndido trecho pianístico, o segundo dos seus três *Estudos*. Mas não o quer. Prefere vespamente confundir-se com a música sem caráter universal, a se singularizar, a ser forte, a ser brasileiro.

Outros ainda aproveitaram, mas esporadicamente, os ritmos e melodias nacionais. João Gomes de Araújo, cuja vida é um exemplo de sacrifício e dedicação pela Arte; Alberto Nepomuceno, João Gomes Júnior... Não poderia citar todos...

Mas não basta. Era preciso a dedicação concentrada, ilimitada dos compositores brasileiros. Um movimento crítico como o da revista *Il Primato* na Itália. Aos nossos executantes luminoso papel lhes compete: honrar com insistência os seus programas, neles pondo em maior número músicas brasileiras de autores brasileiros. Mas todo executante de piano arde de patriotismo a ponto de querer tocar o *Hino Nacional*... de Gottschalck!...

Talvez os novos... Esperemos de Villa-Lobos, de Mignone, de Pagliuchi, de Guiomar Novaes, de Lúcia Branco, desta revoada de jovens ilustres o empreendimento generoso!

Por enquanto a música brasileira não existe.

[Rio de Janeiro, 12 de junho de 1921]. Uma festa de música brasileira amanhã no S. Pedro.

A ópera “Izath” apreciada pelo seu autor

O canto popular nacional e as obras regionais do maestro H. Villa-Lobos¹

No velho teatro S. Pedro, ilustrado pela glória do João Caetano, e onde colheram louros, além de outros maestros brasileiros, Francisco Braga e Araújo Vianna, o compositor de “Cannella”, vai ser levada à cena, amanhã às [8 1’2] horas da noite, mais uma ópera de autor nacional, numa representação, aliás, incompleta, a “Izath” de H. Villa-Lobos.

Será essa uma festa da música brasileira. A primeira parte do espetáculo será preenchida pelos “Cantos brasileiros” do seguinte programa: I. H. Villa-Lobos, Lenda do caboclo, orquestra. II. F. Braga, Catita, canto, por Alberto Guimarães. III. A. Nepomuceno, Medrosa de amor, canto, Maria Emma. IV. Villa-Lobos, Viola, canto, por Nascimento Filho. V. Adalberto de Carvalho, Recordando, orquestra. VI. Villa-Lobos, Sertão no estio, canto, por Vicente Celestino. VII. Villa-Lobos, As crianças, canto, por Nícia Silva. Os números de canto serão regidos pelo maestro Soriano Robert.

A segunda parte constará, primeiro, do Prelúdio sinfônico e, logo, do 3º ato da ópera “Izath”, sendo, desde então, a orquestra regida pelo maestro Villa-Lobos. O 4º ato de “Izath”, enchendo a terceira parte, encerrará a festa. No conjunto, devem figurar as senhoritas Antonieta Leite de Castro, [Heliza] Caribé da Rocha, [Idelzinth] Galvão, Elzy Alvarenga, Valentina Bandeira Gouvêa, Aurora Alves [?] [?] e Iracema Nazareth, e os srs. Vilmar Salema, Olivieri, Echevarria, Mario Sch? Lima e Silva, Manoel Gomes, Palmieri e Djalma.

Antes de assistir à interpretação parcial da “Izath”, anunciada como uma ópera de caráter essencialmente psicológico, procuramos conhecer a orientação e o pensamento de seu autor sobre a sua arte e as suas obras, declarando-nos o maestro Villa-Lobos:

- No único intuito de dar a conhecer ao [nosso] público uma pequena parte de meu trabalho de teatro, levo amanhã, a ópera “Izath”, cantada em português por alguns de nossos melhores artistas brasileiros.

Sendo “Izath” o meu primeiro trabalho [neste] gênero em que imprimi todas as observações que tenho feito, já há longo tempo, sobre o principal gosto do auditório popular, embora com isso sacrificando o meu ideal, espero ser compreendido mesmo por esses que nunca procuram me entender senão talvez quando carregar comigo o rótulo do estrangeirismo, quer dizer, se vier, por acaso, a ter forma estrangeira.

Não pense o amigo, continuou o maestro, que sou um desses nacionalistas desorganizados. No meu modo de ver, quem faz [nacionalização] em arte, diretamente, é o artista [criador] individual e não o povo ou coletividade nacional, que tão somente fornece a [?] o principal material de trabalho, que é o canto ou a melodia popular nacional.

O gosto do povo, porém, ainda não é verdadeiramente nacional ou definitiva e perfeitamente brasileiro, em natureza, porque ainda se acha em estado de formação e tem o seu progresso muito retardado pela sua péssima organização social-artística, que parece ser uma das mais defeituosas dentre todas as [defeituosas] organizações de nossa pátria, pelo [?] [?] de deficiências, confusões etc. etc. que se nos apresenta. Como um dos indícios característicos desse atual estado de coisas, veja a facilidade que tem geralmente a nossa gente em receber entusiasticamente a invasão das mais torpes saladas de ritmos americanos etc. que só tem servido para divertimentos vulgares e nem ao menos para fazer arte um tanto superior. Veja na nossa modinha os desenhos melódicos banais como são perfeitamente extraídos dos mais pobres trechos musicais italianos, numa cadência simétrica, quadrada, contínua e monótona, que em nada simboliza o verdadeiro caráter do povo inconstante e complexo, que é e tem sido o nosso, pelo menos até os tempos presentes.

Note como os nossos patrícios, na generalidade, amam qualquer desenfreado ruído, contanto que faça lembrar o Carnaval.

Se observarmos, com atenção, sob esse ponto de vista, algumas outras nações, veremos que apesar de muito cosmopolitas, revivem sempre, de uma forma um tanto elevada, o seu regionalismo, nativismo ou nacionalismo, de modo a conservar sempre uma certa unidade característica e indispensável ao progresso pátrio, como na Alemanha, na Rússia, na França, Escandinávia, Bélgica etc., enquanto que o nosso Brasil muitíssimo pouco ou quase nada tem feito nesse sentido.

- Sobre o canto popular nacional, em particular, que nos dirá o maestro?

- O canto popular nacional é uma verdade em arte, ou por outra, torna-se uma verdadeira ou superior arte musical, quando surgido de um povo musicalmente inteligente é filtrado, por assim dizer, nas técnicas de um fino burilador como foram Schubert, Schumann, Beethoven, Brahms, Wagner, Grieg, Mussorgsky, Dvórák e tantos outros, que assim desenvolveram o genuíno nacionalismo, implantando-o em suas pátrias com o necessário auxílio ou apoio das diversas camadas sociais das respectivas nações.

Para o nosso país, infelizmente, que nos adiantam buriladores como Braga, Nepomuceno, Oswald e outros, se entre nós ainda não há recepção nem tão pouco o indispensável entusiasmo verdadeiro pelas coisas brasileiras de importância superior? Somos novos, dirá o amigo. Mas no entretanto, já era tempo, dado o alto grau de disposição musical dos brasileiros, de termos ao menos a opinião lógica e definida do que é o genuíno canto popular nacional, e de sabermos distingui-lo quando bem tratado, preferindo-o sempre às canções e peças de música internacionais e vulgares, cujos autores o próprio povo acaba sempre por reconhecer inferiores e mesmo incompetentes, deixando-os no ostracismo.

Sendo o canto popular nacional uma tradição e não uma invenção, é *ipso-facto* uma toada que vibra inconscientemente, na alma de um povo, sem que se saiba de onde vem.

- Será ele uma das expressões as mais características de um povo?

- Decerto: citaremos como exemplo disso, segundo a história, o fato dos revolucionários da antiga França exortarem as fibras de seus batalhadores, lembrando-se de cânticos populares, todos eles já abençoados pelas mãos de Rameau. Em países como Alemanha, o canto popular assume muitas vezes uma forma de hino (vozes a

[sec] em partes distintas) em que se acham impressos os sagrados sentimentos pelas tradições de uma raça superior, enquanto que em outras nações de índole artística inferior, para não dizer antiartística, como são os Estados Unidos da América, a melodia tem forma duramente quadrada ou estreita e é, por acúmulo de selvageria, acompanhada de estrondos e ruídos, guinchos e apitos, simbolizando desordenadamente a alegria dos bárbaros ou de uma raça inferior. Que pobre ideal de arte!

- A propósito: que será que iremos cantar para o estrangeiro quando este curioso do nosso instinto patriótico indagar da nossa função de *Alma* no espaço de um centenário de nossa independência?

- Pelo que parece nada teremos a cantar senão o *Vem cá mulata*, *O boi no telhado*, *O meu boi morreu*, *A cabocla de Caxangá*, enfim, todas essas canções cujos autores conhecemos como as palmas de nossas mãos, e que se tornaram célebres em consequência das loucuras do Carnaval.

- E o maestro pode nos dizer se, para o centenário, existe algum meio pelo qual possamos ainda em tempo prender de algum modo superior a atenção do estrangeiro intelectual, no terreno da música sob o ponto de vista popular?

- Certamente que sim. Temos, o que talvez poucos países terão: o canto dos nossos remotos e atuais indígenas, gravados em pedras e pergaminhos. São verdadeiros hinos da nossa natureza. Seus temas são [...] fazem lembrar o pulsar da vida com suas múltiplas manifestações nos seres vivos que habitam nossa flora, bem como os momentos e os cadenciados dos rios e cachoeiras, apresentando assim feições completamente originais e estranhas ao espírito do mundo europeu. Quando, há dez anos, fiz uma viagem ao norte desse meu país, pude respirar tranquilo, pois até então vivia engaiolada em minha mente a triste dúvida a qual poderíamos ou não ter algum dia a música genuinamente brasileira.

- O maestro tem algum plano?

- Costumo, sempre, após uma grande inspiração, meditar longo tempo antes de exprimi-la. Assim é que, tendo meditado muito e perscrutado tudo aquilo que se refere a nossos indígenas, concluí que deveria implantar uma série de grandes obras musicais as quais denominaria *Sinfonias regionalistas*.

Espero que este seja o meu concurso, quando se comemorar o centenário artístico, que esta obra regionalista consistente e sinfonias sobre uma natureza como a do Brasil produza bons resultados no mundo da arte.

Notas

1 Autor não identificado, periódico não identificado, Museu Villa-Lobos (Imprensa / Livro 01 / 01.012.1.e.00). Os colchetes indicam a impossibilidade de leitura e/ou a leitura conjectural.

2 Aparentemente, na mudança de coluna, o recorte ficou com uma linha faltando.

