

**A MÚSICA EM TORNO
DA SEMANA DE ARTE
MODERNA**

JOSE MIGUEL SOARES WISNIK

A MÚSICA EM TORNO DA SEMANA DE ARTE MODERNA

MESTRADO

TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA E LINGUAS ORIENTAIS

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

USP 1974

A possibilidade da realização deste trabalho foi aberta e assegurada, durante todo o seu desenvolvimento, pelo Prof. Antonio Candido de Mello e Souza, graças à sua orientação e à bolsa que, por seu intermédio, nos concedeu a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

INDICE

I. QUADRO DE EXPECTATIVAS

- A. O POEMA-SINFONICO "BRASIL"
 - 1. Um projeto de Coelho Neto p.1
 - 2. Leitura dos sintomas p.4
 - 3. Brasil: uma imagem p.6
 - 4. A música: uma imagem p.13
 - 5. Representatividade p.14
 - 6. Na outra margem do Ipiranga p.17
 - 7. Coelho Neto e Villa-Lobos p.21
- B. NAZARETH SEGUNDO MILHAUD p.24
- C. COMPOSITORES BRASILEIROS NA ALTURA DE 22
 - 1. Dos pensionistas do Império aos auto-didatas do Modernismo p.37
 - 2. Gallet: uma nota fora do tempo da história p.41
 - 3. Pequena revisão histórica: a tradição disponível do Modernismo p.43

II. A MÚSICA NA SEMANA DE ARTE MODERNA

- A. OS FESTIVAIS
 - 1. A música como espetáculo p.50
 - 2. Os programas p.55
 - 3. Villa-Lobos, cameristas e virtuosos p.63
- B. CIRCUITOS POLEMICOS
 - 1. Carlos Gomes versus Villa-Lobos p.71
 - 2. O "ser da época terciária" contra "o monstro da Arte Nova" p.75
- C. APÊNDICE: DESDOBRAMENTOS IMEDIATOS DA SEMANA p.85

III. O PENSAMENTO EM TORNO DA MÚSICA

- A. AS REVISTAS: UM MODERNISMO DIDÁTICO p.89
- B. MÁRIO: AS REVISTAS E O "PREFÁCIO INTERESSANTÍSSIMO" p.94

IV. SITUAÇÃO DAS PARTITURAS

A. RESENHA: A MÚSICA MODERNA	p.118
B. VILLA-LOBOS NA SEMANA	
1. <u>Introdução - A Semana e o Modernismo musical</u>	p.132
2. <u>Debussy e Danças africanas</u>	p.138
3. <u>Historietas: texto e música</u>	p.144
4. <u>Peças de câmara: os quartetos</u>	p.152
5. <u>"Matriz imagética" de Villa-Lobos</u>	p.156

V. CONCLUSÃO	p.167
--------------	-------

<u>NOTAS</u>	p.173
--------------	-------

<u>BIBLIOGRAFIA</u>	p.184
---------------------	-------

I. QUADRO DE EXPECTATIVAS

A. O POEMA-SINFÔNICO "BRASIL"

"Ver um animal na liberdade da floresta e vê-lo no circo ou no Jardim Zoológico não é a mesma coisa. (...) Eu, - e há muitos que pensam comigo - que não tenho hábito de caçadas em selvas ou juncais, prefiro ver os bequinos em jaulas, com o domador ao lado, a encontrar-me com eles na mata virgem".
Coelho Neto, "Villa-Lobos"

1. Um projeto de Coelho Neto

Poucos dias antes do início da Semana de Arte Moderna, em São Paulo, o escritor Coelho Neto lançara no Rio de Janeiro, como um desafio aos compositores nacionais, o projeto de um poema-sinfônico a se intitular "Brasil", para a realização do qual os autores interessados concorreriam a um prêmio de "dez contos de réis", disputado em concurso. A proposta, lançada por ele na Liga de Defesa Nacional, visava a fazer apresentar a composição vencedora na abertura da exposição do Centenário. Vendo, no entanto, a sua idéia criticada por muitos como "vaga e de difícil execução", Coelho Neto volta à carga com uma explicação mais detalhada da maneira pela qual concebera o projeto, publicando em artigo no Jornal do Brasil, transcrito pelo O Estado de São Paulo ⁽¹⁾, o programa da obra, isto é, a linha narrativa que orientaria a sua composição. "O tema aqui fi

ca como uma luva - levante-o quem tiver coragem". É realmente o projeto é, antes de mais nada, grandioso: trata-se de oferecer, através da música, um painel histórico do Brasil, desde os "dias virgens" anteriores à descoberta, até os dias do centenário da Independência. "O argumento será um fio no qual se engranzem os mais notáveis episódios da nossa história, passando, um a um, em melodias características".

As aproximações de Coelho Neto à música já eram conhecidas: o escritor havia acrescentado à sua extensa e variada obra literária diversos libretos de ópera (Os Saldunes e Pelo Amor! de Miguez, Artemis, de Nepomuceno, Hóstia de Delgado de Carvalho) e textos de canções (como o da "Cantilena", de Alberto Nepomuceno). Em caráter excepcional, quatro compositores se dividiram para musicar Pastoral, de sua autoria: Francisco Braga, Henrique Oswald, Nepomuceno e Santana Gomes.

A primeira parte do poema-sinfônico "Brasil" trata da descoberta. No início,

"será a natureza selvagem e opulenta com sua luz fulgurante, (...) as vozes meigas de suas aves, o escachoo das suas águas, o sussurro das suas frondes (...)"

Logo, o indígena segundo a mitificação romântica, juntando "os anhe - los de amor" da mulher aos rituais guerreiros do homem:

"cantos e danças de tabas, a prece da índia num balseiro florido, à lua mensageira (...) e, longínquo, o tribupio (sic) em volta do prisioneiro amarrado ao moirão para a morte".

A chegada dos portugueses irrompe como um canto: do mar chegam aves gigantes entoando melodias meigas e simbolizando o "saudosismo luso". Con funde-se

"a sua melopéia com a grita estrugidora do indígena maravilhado. E fundem-se o suave e o abs^ons^o, o ritmo e a discordância, o sentimento e o instinto".

A fusão de elementos tão díspares não oferece, no entanto, nenhum efeito conturbador: o sentimental e o suave parecem exercer sobre o ins tintivo e o abs^ons^o uma dominação hipnótica:

"O barbario serena, a própria natureza aquieta-se e a melodia acen tua-se, tão meiga que os bárbaros descem por ela à praia, imaginando, talvez, que são iaras que cantam e quedam pasmados olhando o mar(...)"

Termina a primeira parte com o canto religioso que introduz a primei ra missa:

"É a primeira missa, é o Evangelho, é a vitória da Cruz, e a descida do Deus de Ourique na terra virgem e catecúmena, batizando-a com o nome piedoso do seu martírio". "(...)acordes brandos sustam as almas em êxtase, elevam-se acentos místicos, tina a campainha (...)".

A segunda parte do poema-sinfônico, ou segundo ciclo, como o chama Coelho Neto, trata dos movimentos de exploração da terra e da catequese. Nesse passo o escritor indica para a música uma intenção expressiva especialmente sentimental: a de traduzir o sentimento do exílio ou dos dois exílios ("do reino, saudoso da Pátria longínqua, e o exílio do bárbaro escravizado à civilização que o doma") acrescidos de um terceiro, dado pela chegada do negro, formando assim a trinca nostálgica das raças que teriam originado, na imaginação oitocentista, a sensibilidade nacional.

"É África que vem para o suplício trazendo o seu 'banzo', as suas superstições e a ternura passiva da sua gente. Vem com ela o braço do cavador, a coragem do guerreiro, a dedicação servil e o leite que há de criar gerações e gerações. E os exilados cantam saudades".

A terceira parte é "o ciclo das lutas pela posse da terra". Ao mesmo tempo que se repelem as invasões (isto é, as "velas que demandam a costa em vôo vulturino") progride o sentimento nativista (isto é, "começa a la tejar no coração do íncola o sentimento de liberdade") provocando o "cho que das duas forças adversárias" na Inconfidência.

"(...) a ação intensifica-se com a opressão, são vozes que se levantam em todos os cantos da Pátria até que se juntam no coro triunfal da independência, no Ipiranga".

"Já, então, a música tem o seu ritmo acentuadamente brasileiro": nos se terceiro ciclo configura-se com mais clareza a idéia central do projeto de Coelho Neto, que é fazer coincidir as conquistas históricas no plano político da nacionalidade com a formação da música brasileira, um "produto da terra, ainda que originado de gérmenes exóticos". Segundo essa idéia, à medida que a música brasileira ganhasse contornos mais precisos ao longo do poema-sinfônico, serviria como metáfora da conformação institucional do país. Sendo assim, Coelho Neto alude às influências estrangeiras que teriam resultado na expressão nacional:

"(...) é o saudosismo português, é a vivacidade trêfega da França, é a languidez espanhola e é o banzo negro triste, com arremessos brutais, gemidos e uivos, prantos, queixas e o lúgubre dos ululos dos ventos no deserto onde fremem os leões e a cadência voluptuosa dos trebelhos nos oásis quando, no descanso das caravanas, soam frautas, tamborins, adufes e repabs ritmando os passos das escravas de amor que acompanham as 'mehallas'".

Nesse ponto, o escritor deixa a imaginação fluir a serviço da atração pelo exotismo, e a visão da África negra desliza lascivamente para um orientalismo (convencional) de marca parnasiana.

O último ciclo, que não tem seus limites bem precisos no texto, conduz a um encontro triunfal da música com a instituição.

"Os (...) sons aliaram-se, fundiram-se e aí vibram nas lan-gorosas modinhas, nos batuques, nos cateretés, nos jongos e com tais músicas, expressão sonora de um povo emancipado, passamos, sorrindo e cantando, da Colônia para o Império e no Império, conquistamos as duas formosas liberdades - re-dimindo o escravo e exaltando a Pátria ao prestígio em que hoje a vemos".

"E tais vitórias conseguimos com um só hino, que não era o símbolo de um regime, mas a própria voz da nação que, com ela, vai seguindo vitoriosamente para o futuro, como a França, através de todas as vicissitudes políticas, tomou para canto de marcha a Marselheza".

Completada a exposição do argumento que oferece aos músicos para que dele se extraia a obra, Coelho Neto finaliza:

"(...) garanto que a Europa, que já nos olha com alguma curiosidade e interesse, porá empenho em ouvi-lo e assim a música levará consigo um pouco da nossa história e mais do que isso: revelará ao mundo, na obra de um artista, o grau de nossa cultura musical que, apesar de tudo, sempre dá mais alguma coisa do que 'foxtrots' e 'ragtimes'" (!).

Com o que o próprio texto de Coelho Neto já nos oferece uma primeira definição de si mesmo: trata-se de, na iminência do centenário da In-dependência e, o que discutiremos adiante, na iminência do movimento mo-dernista, oferecer uma imagem (eufórica) do Brasil à admiração da Europa.

2. Leitura dos sintomas

Por que comentar um texto que, a uma primeira leitura, já está pra-ticamente comentado pela distância histórica que nos separa dele, e onde o "efeito de estilo" que provoca, marca de sua aberração evidente, já faz o melhor comentário?

A razão fundamental é que se trata de um texto representativo, exem-plar, e, pelo que procurarei mostrar, um texto que contém as coordenadas básicas da discussão em torno da música na época do movimento modernista. Nele se apresenta claramente, do ponto de vista de um escritor, em um con-texto pré-modernista, uma concepção de música unida a uma concepção do

Brasil, consistindo no seu esforço principal a união explícita de uma concepção à outra num só projeto. Temos, portanto, uma tentativa marcadamente ideológica de fazer a música responder a interesses sociais, de aparelhá-la conceitualmente (revestindo-a de "literatura") para que ela desempenhe uma determinada função. Trata-se de uma visão empenhada da música em que, mobilizada pelos expedientes programáticos-descritivos do poema-sinfônico, faz-se despontar através da música uma determinada imagem do Brasil (implicando, portanto, essa imagem do Brasil numa determinada concepção de música). Sendo assim, procura-se interpretar, a seguir, a relação complementar que funde música e ideologia num só todo, o programa de Coelho Neto.

Para tanto, é preciso considerar inicialmente que:

A) o texto constitui-se num projeto ideológico: Coelho Neto forma uma imagem eufórica do Brasil selecionando elementos de três "códigos": a literatura brasileira, a história do Brasil e a música (o descritivismo romântico e a música brasileira). O texto não é, no entanto, um texto literário, não é um texto científico, nem é uma partitura musical. Sua função básica é ideológica, e está formada de fragmentos de história, de literatura e de alusões à música.

B) O texto alude, mais implícita que explicitamente, a uma lingua - gem musical. É preciso estudar, nesse ponto o problema do poema-sinfônico enquanto gênero, ligado à música descritiva, e o problema do nacionalismo musical.

Depois de discutir a maneira pela qual se ligam, no texto de Coelho Neto, uma visão do país a uma visão da música, insisto na sua representatividade. Isto é: além de apresentar a vantagem metodológica de ser um projeto ideológico explícito (normalmente o projeto ideológico está implícito nas obras), ele pode ser visto como um texto que assimila, de uma forma ou de outra, os principais pontos de debate sobre a música na iminência do movimento modernista, e representa uma faixa considerável da opinião sobre a música e da própria atitude dos compositores. Sendo assim, procurarei acentuar na leitura do programa os pontos básicos em que ele se articula modelarmente com as condições de produção da música na época.

3. Brasil: uma imagem

Já dissemos que para configurar uma imagem do Brasil Coelho Neto re- corre a elementos de três ordens: histórica, literária e musical. No in- terior do programa esses elementos combinam-se através de uma inclusão progressiva: os elementos históricos já são, algumas vezes, elementos literários (a história já absorvida na literatura romântica), e tanto os elementos históricos como os literários deverão, segundo prevê o projeto, se assimilar à forma musical, ao poema-sinfônico. Nesse caso a ideolo- gia caminha pela via de uma estetização da história: a visão do Brasil apresenta-se como coroamento de um passado de lutas, como vitória sobre as adversidades, a se exaltar pela música (veremos abaixo porque a músi- ca é escolhida para cumprir essa função). A literatura serve de mediado- ra entre a história e a música, oferecendo-a sob a forma de cenários, paisagens, sentimentos: elementos mais aptos e adequados para estimular a descrição musical. Resumindo: selecionam-se fatos da história do Bra- sil de preferência já trabalhados como mitos literários, que darão maté- ria a uma exaltação musical.

Se o Brasil é visto através de sua história como uma lenta fusão de povos diversos, rumando para a afirmação da nacionalidade, o percurso que leva do passado ao presente é um percurso de neutralização dos con- flitos, de harmonização das diferenças, como se o tempo tivesse depurado toda a diversidade, fazendo do Brasil do centenário da independência um país sem tensões. É exatamente a possibilidade de anular as dissonân- cias que gera a euforia: a história culmina na apoteose cívica. As ten- sões, no entanto, são não apenas neutralizadas (propostas e resolvidas) mas também camufladas (omitidas, evitadas, e essas omissões deixam mar- cas no texto).

Tomemos o primeiro ciclo, que trata da descoberta: o encontro entre o índio e o português é imaginado como a hipnose da barbárie, fascinada, pelo europeu. A tensão é resolvida desde o momento em que se apresenta: se por um lado há uma oposição bem demarcada entre o índio e o europeu (idealizada como oposição entre o absconso, discordante e instintivo e o suave, rítmico e sentimental), o contraste serve para acentuar na fusão dos dois a dominação natural de um sobre outro, a sujeição do índio ao

português. Para figurar como natural a dominação, recorre-se ao mito: a natureza e o bárbaro serenam igualmente com a chegada dos portugueses, e a introdução destes se dá sob a forma da natureza, da música, do espírito. Eis quem chega: "uma suave música vem vindo", "são (...) aves que cantam", "é a alma saudosa dos vindigos", "acordes brandos suspiram as almas em êxtase". A chegada do europeu redime da barbárie e do caos, ainda que paradisíaco. Os portugueses impõem ao instinto discorde do indígena o fascínio da sua sensibilidade nostálgica. Nesse ponto, o português é detentor exclusivo do sentimento, e com esta arma domina o selvagem.

Agora vejamos: ao representar o índio vivendo no seu paraíso natural anterior à dominação portuguesa, a visão incluía também o sentimental: "a prece da índia num balseiro florido, à lua mensageira dos anjos do amor (...)". Isolado do europeu o índio não é mero tumulto, inclusive porque, no conjunto do texto, deverá formar, com o português e o negro o mito de três raças tristes, tomada como matriz da sentimentalidade brasileira. Interessa no entanto aqui observar a maneira pela qual se imaginam os cheques históricos: ao confrontar-se o indígena e o europeu, desaparecem do primeiro os traços sentimentais, acentuando-se no caso apenas a sua barbárie turbulenta, de maneira a ser mais naturalmente anulada pelo poder do segundo: a suavidade musical e saudosa. Como dizia, uma tensão/exposta para ser imediatamente absorvida em um equilíbrio idealizado. Para que isso aconteça abre-se no entanto um certo lapso interno entre a primeira visão do índio (anterior à chegada do europeu) e a segunda, isto é, o confronto entre os dois.

A chegada do negro escravizado é também introduzida no programa como um canto nostálgico, um lamento que vem do mar, à maneira da chegada dos portugueses. Assim como o saudosismo português neutralizava a dominação que este impunha ao índio, o "banzo" atenua a dominação que é imposta ao negro: "É África que vem (...) trazendo (...) a ternura passiva de sua gente. Vem com ela o braço do cavador, a coragem do guerreiro, a dedicação servil e o leite que há de criar gerações e gerações. E os exilados cantam saudades".

Tomemos agora o curioso momento em que se configuram os movimentos de Independência, isto é, em que o português, o herói do primeiro ciclo,

passaria agora, no decurso da história, a opressor, e portanto, a antagonista. "E começa a latejar no coração do íncola o sentimento da liberdade. Explodem, aqui e ali, as primeiras reações. O nativismo flameja - há o choque das duas forças adversárias - e a Inconfidência frustra-se".

Nesse ponto a referência ao português é omitida, quando ao contrário no episódio da descoberta ele era insistentemente nomeado: "música peninsular", "saudosismo luso", "voz de Portugal", "descida do Deus de Ourique na terra virgem". Note-se que o conflito é enunciado por uma frase impessoal: "há o choque das duas forças adversárias". O texto fala em "opressão" mas não a atribui a ninguém, ao contrário, dissolve-a no turbilhão dos "movimentos": "explodem, aqui e ali, as primeiras reações", "o fluido continua", "a ação intensifica-se", "são vezes que se levantam". Este episódio nos dá a chave ideológica do texto enquanto formulação da história: trata-se de uma história que se quer heroísmo mas não suporta antagonismo. Tendendo a não expor qualquer forma de dominação material, resulta com suas explosões hísticas, numa afirmação de heroísmo bombástica e inconsistente: "(...) passamos, sorrindo e cantando, da Colonia para o Império e no Império conquistamos as duas formosas liberdades - redimindo o escravo e exaltando a Pátria ao prestígio ^{dm} que hoje a vemos".

Dos elementos já elaborados por uma tradição literária de que Coelho Neto se utiliza aqui, quero referir-me a mitologia romântica que fez do sentimento do exílio, dos estados melancólicos e nostálgicos da alma o traço da expressão brasileira por excelência. Realmente, como aponta Antonio Cândido, o empenho da literatura romântica em fundar no Brasil uma cultura especificamente nacional fez com que os motivos do subjetivismo lírico, de natureza marcadamente individualista, fossem revestidos de um alcance social: a nostalgia foi elevada à categoria de um elemento coletivo porque representaria a nação. É recoberta da dignidade do empenho social que a poesia romântica alimentaria as suas inúmeras "canções do exílio". A fusão de motivos sentimentais emotivos individualistas, na euforia romântica da fase imediatamente posterior à Independência, fez com que se acreditasse realizada a idéia de uma espécie de literatura nacional, claramente destacável da literatura européia. Essa idéia,

concretizada num "temário nacionalista e sentimental", e que constitui "possivelmente o maior complexo de influência literária junto ao público, que já houve entre nós" (2), desemboca ainda em outros terrenos literários pós-românticos, férteis para esse tipo de disposição nacionalista, como em Bilac e Coelho Neto. Assim, a melancolia configurava-se como o traço marcante de uma sensibilidade brasileira, que adviria historicamente da fusão de três "raças" exiladas, o português, o índio e o negro, despojados, cada um à sua maneira, de sua terra natal. O soneto de Bilac assume essa idéia: a música brasileira, caldeando raças, gera-se como "flor amorosa de três raças tristes" (3). Aproximam-se, deste modo, em manifestações poéticas, românticas e parnasianas, elementos de ordem sentimental e de ordem racial para justificar um conceito de nacionalidade. O poema-sinfônico imaginado por Coelho Neto bebe, evidentemente, nessa fonte. Representa o português, o índio e o negro como povos sentimentais, e desses ingredientes, basicamente codificados pela tradição literária, que brotará uma imagem musical do Brasil.

Conforme eu havia adiantado e reafirmo aqui, a literatura, elaborando uma mitificação do passado, e, de certa maneira, estetizando a história sob o culto da sentimentalidade, permite uma mediação entre a história e a música, pois elabora uma visão do passado já adequada a se adaptar aos expedientes descritivos do poema-sinfônico. Assim: se a literatura interpreta a história do Brasil no diapasão sentimental, a história já entra, por isso mesmo, numa estreita afinidade com a "linguagem dos sentimentos" que é a música (na concepção de fundo romântico que está implícita no projeto de Coelho Neto e que está na raiz do poema-sinfônico). Começamos a visualizar, dessa maneira, a necessidade, ao mesmo tempo ideológica e retórica, que faz um escritor (interessado em dispor uma imagem eufórica do país) construir um argumento histórico para um projeto musical.

Passo agora a comentar a maneira pela qual a música serve à constituição desse projeto ideológico. Adianto: a música é o estágio culminante do projeto pelo qual se pretende fazer verossímil uma determinada ima

gem histórica e literária do Brasil.

Para se discutir esse problema é preciso não esquecer, inicialmente, que são duas as fontes musicais que o programa indica: A) a primeira é a caudalosa fonte romântica do poema-sinfônico, que procura salientar os potenciais expressivos da música, isto é, sua capacidade para representar imagens e conceitos, em suma, sua aptidão "literária" para narrar e descrever (sem o que Coelho Neto não poderia oferecer uma imagem grandiloquente do curso da história); B) a segunda é a fonte, de origem popular, da música brasileira, que surgiria no seio da primeira, fazendo o poema-sinfônico incluir em si alusões, fragmentos, citações de motivos populares diversos, fazendo convergir elementos de várias proveniências para uma síntese nacional na música popular (nas modinhas, jongos, canções, etc.). O poema-sinfônico se constituiria também, dessa maneira, ao formar um grande painel musical da história, na elaboração culta de motivos populares.

Situemos o aparecimento do poema-sinfônico.

A música com intenções descritivas, referenciais, não é um fenômeno exclusivamente romântico; ao contrário, as contaminações semânticas possíveis de um texto musical constituem um problema mais amplo que afeta a criação musical em todos os tempos: seja pela sua vinculação a textos poéticos, seja por indicações dos títulos das obras, seja pelas configurações imitativas que nela despontam, seja pela convencionalização de léxicos musicais. Trata-se de um problema bastante complexo e ainda não resolvido. Em todo o caso, para falar de exemplos mais evidentes, veja-se a ocorrência relativa de uma função referencial nos madrigais renascentistas, nas Estações de Vivaldi, na Pastoral de Beethoven (4).

Nas a certa altura do século XIX, especialmente, com Liszt e Berlioz, o problema da música descritiva ganha uma configuração especial que nos interessa aqui. Pertence ao consenso geral do Romantismo a idéia da música como a arte privilegiada, a arte superior, na qual os sentimentos encontram a via mais adequada à sua expressão. Ela é frequentemente concebida, então, como a linguagem original, a linguagem primeira, a forma de expressão mais "natural" entre todas, oferecendo-se como o canal adequado à espontânea expansão da sensibilidade.

Essa hierarquização das artes que faz a música reinar sobre todas desenvolve-se no entanto em duas direções: alguns pensadores veem na música pura o ideal de uma expressão não referencial dos sentimentos, de uma arte conectada ao espírito mas não representativa; em outros pensadores, e especialmente em alguns compositores, a música é vista como a arte capaz de traduzir o texto poético e de incluir em si, com vantagem, a capacidade figurativa de outras artes (5). É o segundo caso, evidentemente, que conduz à música programática. Para Mendelssohn, por exemplo, as palavras, sim, seriam ambíguas, e não a música capaz de exprimir univocamente os significados intencionados pelo compositor (6). Em Liszt e Wagner essa concepção levaria a um projeto ambicioso: fundir todas as artes sob o signo da música. O poema-sinfônico lisztiano nasce exatamente como um gênero que visa antes de Wagner, a levar tal projeto à sua consecução. Nesse caso a música fundiria a imagem e o conceito ao som, de maneira inextrincável, desde que o autor parta de um programa, que indique o conteúdo da obra. Dado o programa, a música propõe-se a realizar com seus meios algo análogo: desenvolve-se, pois, no gênero programático romântico, toda uma série de procedimentos, mais ou menos codificados, capazes de referir e articular estados dinâmicos e estáticos, exaltações e edílios, paroxismos e êxtases, em suma, lutas, caminhadas, derrocadas, consagrações.

O descritivismo arraigado na visão que Coelho Neto tem da música, reforçado pelo wagnerianismo diluído que marca sua colaboração com Leopoldo Miguez, permite, evidentemente, configurar uma imagem histórica do país que progride para a apoteose. Veja-se bem que essa concepção de música implica numa hierarquia: a música é a arte superior, é a linguagem natural, a linguagem dos sentimentos, e infunde a uma determinada visão do país um caráter natural e mágico. Ou seja: é o estágio acabado da conversão de uma visão de classe, histórica e cultural, em uma visão "natural". Como diz Coelho Neto: "não (...) o símbolo de um regime, mas a voz da Nação que (...) vai seguindo vitoriosamente para o futuro (...)".

No seu projeto, ^{ocorre} ao mesmo tempo que uma transposição do poema-sinfônico romântico europeu, uma adaptação do gênero a necessidades brasileiras: já está indicada nele a idéia-base do nacionalismo modernista na música, consistente na elaboração erudita do repertório popular (que já se encon-

trava por sua vez, em moldes mais elementares, em Levy e Hepomuceno). Ao incorporar manifestações populares da música Coelho Neto pretende que a história do Brasil se funda a uma história da música brasileira, como se o amadurecimento da música nacional metaforizasse o amadurecimento da nação. Desembocando no hino, na exaltação cívica, a cultura popular é manipulada de modo a fortalecer os símbolos institucionais da Nação.

Unido, no entanto, ao aspecto ideológico do problema, existe o aspecto retórico, que quer ressaltar aqui: a assimilação de códigos populares a códigos eruditos supõe sempre um processo de estilização, capaz de depurar os códigos e fundi-los (o que Mário de Andrade faria, em 1928, no seu Ensaio sobre a música brasileira, é exatamente propor a assimilação e discutir as suas dificuldades). Frequentemente, no entanto, as dificuldades minam o projeto: a impotência de estilizar, que gera a defasagem dos códigos no nível linguístico, indica a incapacidade do homem culto para integrar a cultura do povo, evidenciando agudamente em nível retórico (formal) uma defasagem ideológica, conforme Antonio Cândido demonstrou exatamente em textos literários regionalistas do próprio Coelho Neto (7). No caso, tanto o nacionalismo musical como o regionalismo literário, tendências artísticas cultas desejosas de incluir no seu universo o homem do povo, deparariam com o mesmo problema básico: a adequação, interna à obra, de um código ao outro.

O regionalismo literário de Coelho Neto, por exemplo, "mostra a dualidade artística predominante entre os regionalistas que escreviam como homens cultos, nos momentos de discurso indireto; e procuravam nos momentos de discurso direto reproduzir não apenas o vocabulário e a sintaxe, mas o próprio aspecto físico da linguagem do homem rústico. Uma espécie de estilo equivofofrênico, puxando o texto para dois lados e mostrando em grau máximo o distanciamento em que se situava o homem da cidade, como se ele estivesse querendo marcar pela dualidade de discursos a diferença de natureza e de posição que o separava do objeto exótico que é o seu personagem" (8).

O projeto de Coelho Neto como um todo faz prever uma transposição correspondente, na música, da "concepção alienadora" do seu regionalismo

literário, constituindo-se igualmente numa "falsa admiração do homem rural ao universo dos valores éticos e estéticos" (9). Essa suposição está baseada na própria estreiteza da consciência exposta na formulação geral do projeto, como também, no exemplo particular, na visão exótica do negro, que demonstra uma incapacidade de compreender o outro senão dentro dos reduzidos limites dos horizontes da classe.

Podemos situar, na produção musical do Brasil nessa época, um gênero bastante afim da postura do regionalismo literário de Coelho Neto: trata-se da "peça característica", cuja prática no início do século trouxe à luz espécimes híbridos de relances de "música brasileira" encravados em suítes e rapsódias, onde se vian motivos sincopados espremidos entre trêmulos e floreios pianísticos totalmente estranhos aos motivos populares utilizados, em desafagem com eles (10).

4. A música: uma imagem

Ao vermos a música incluindo-se, com outros códigos, na elaboração de um texto ideológico, vemos ao mesmo tempo a configuração de um conceito de música como resultante da interação de três funções: descritiva, nacionalista e cívica (cada uma representada, por sua vez, por um material retirado da tradição musical: o poema-sinfônico, o folclore brasileiro e o Hino Nacional). Essa convergência é sintomática, e se produz no quadro de uma vida cultural em que o escritor é um "apêndice da vida oficial", movendo-se dentro dos horizontes estreitos das ideologias dominantes (o que caracterizou, de maneira geral, o fim do século XIX e o início do século XX no Brasil). Como sabemos, o movimento modernista contribuiria decisivamente no sentido de arejar este panorama opressivo, marcado pela proliferação vertiginosa do parnasianismo.

A música está colocada, portanto, a serviço das idéias do poeta que faz o programa, e é concebida como atividade empenhada (empenho, repito, contração num compromisso com as instituições oficiais. A música liga-se à sociedade explicitamente, e, já por isso, integra a descrição ao civismo. Se o que está explicitado, nesse ponto, é a função social que a música deve sustentar, a linguagem musical propriamente dita está apenas implícita, não porque seja livre, evidentemente, mas porque não é sobre ela que recai

a discussão. O programa subentende uma linguagem tonal estrita, tal como se encontrava no estágio romântico de sua evolução. Se, em 22, a superação da tonalidade, a desagregação do código penal, as experiências atonais e politonais eram já constantes da música européia (estava-se na iminência do dodecafonia), para Coelho Neto, e, como veremos, para a faixa que ele representava, mesmo Debussy já era insuportável, ao ultrapassar a sintaxe e a harmonia românticas.

Uma idéia de Adorno talvez ofereça a chave para pensar a relação, que aqui se observa, entre ideologia e retórica musical. A ideologia do projeto Coelho Neto poderia ser enquadrada no conceito genérico daquele pensador, como o processo pelo qual se apresentam interesses particulares como se fossem interesses de todos, além de coincidir também com a sua concepção de ideologia na música: a música é ideológica no momento em que os processos internos à composição, a técnica composicional e a reprodução musical se submetem inteiramente à mentalidade musical e ao gosto dos auditores, às formas estratificadas de recepção musical. Os fatores externos dominam totalmente os internos. A criação inerente ao compositor está congelada, o horizonte de sua produção está traçado e restrito, e cumpre a ele servir, com sua habilidade no manejo de fórmulas conhecidas, à consecução do programa previsto.

"Eis o tema. Ofereço-o aos músicos (como inculcaria uma paisagem a um pintor ou doaria um bloco de mármore a um escultor) para que o fecundem, tirando dela uma criação".

Para Coelho Neto a música é feita de ideologia: é a sua matéria.

5. Representatividade

O poema-sinfônico "Brasil", se realizado, não falaria sozinho: as propostas de Coelho Neto conjugam e esclarecem (e exacerbam, certamente) traços constantes na prática musical erudita no Rio de Janeiro e de São Paulo no começo do século.

Uma olhada nos programas sinfônicos realizados mais ou menos nessa época nas duas cidades faz ver amostras representativas de música descritiva: Os Prelúdios e Mazeppa, de Liszt, (ambos bisados em concertos em São Paulo; o segundo é comentado significativamente em Klaxon, como veremos a-

diante) (11); O aprendiz de feiticeiro, de Dukas; peças de Wagner; aberturas de Beethoven - e todo um repertório romântico suscetível de audição "expressiva".

Comentando a preferência de Francisco Braga pelo poema-sinfônico, Luiz Heitor observa que a geração desse compositor "não andava de namoro com a sinfonia. Excetuados os discípulos de Cesar Franck, raros são os compositores do começo do século que se aventuram em tais paragens" (12).

O Naufrágio de Kleonikos, de Villa-Lobos, escrito em 1916, é uma peça programática em cujo roteiro aparecem também, como em "Brasil", aves misteriosas, vindas do mar, provocam dessa vez a tempestade. A obra foi executada em São Paulo, num concerto sinfônico do autor, logo depois da Semana de Arte Moderna.

Em 1919, um acontecimento cívico-musical serve também para mostrar a intensidade da música descritiva: a volta de Epitácio Pessoa da Europa, onde participara da assinatura da paz, é comemorada em concerto com uma grande trilogia sinfônica: "A guerra", "A vitória" e "A paz", compostas respectivamente por Villa-Lobos, J. Otaviano e Francisco Braga (13). "Ouvam-se cochichos e murmúrios; os instrumentos falam em segredo, agitam-se e às vezes alteram-se até o momento da gritaria infernal e os ímpetos das forças que marcham ao som dos tambores. As baterias entram em ação e a Marselhesa eletriza o auditório, no meio de alaridos e embate d'armas, num crescendo que atinge o máximo da sonoridade e que termina na explosão de entusiasmo do povo", comenta o crítico Benjamin Constallat sobre a primeira parte da obra, de autoria de Villa-Lobos, cujas "excentricidades musicais" não chegam a impedir-lhe o grande sucesso (14). No ano seguinte, quando da visita ao Brasil do rei Alberto, Villa-Lobos reapresenta a peça, encarregando-se ele mesmo das duas partes seguintes, "A vitória" e "A paz".

A iminência do centenário motivou também peças de caráter comemorativo, como é o caso da obra sobre a palavra Independência, de ^(Fyrio Franceschini) ~~de~~, imitando os compositores europeus que escreveram, por exemplo, peça sobre o nome Bach (incluindo o próprio). (14 A)

Datan de 1922 (na partitura) as primeiras "exortações cívicas" de Villa-Lobos, como os hinos "Brasil novo" e "Pra frente, ó Brasil".

Resta citar as peças que desde o romantismo se utilizam de motivos po

pulares, motivando as inúmeras "Rapsódias brasileiras", como as de Agostinho Cantu, e toda a série característica de que já falei. Junto dessas continuando a linha de Levy e Nepomuceno, as Danças africanas e a Lenda do caboclo de Villa-Lobos, compostas entre 1914 e 1920, são também amostras desse interesse pela utilização de motivos de inspiração popular.

O programa de Coelho Neto é pois, um sintoma das condições gerais que se produzia música no Brasil. Se o modernismo se opõe a esse estado de coisas em vários pontos decisivos, e entra em choque com ele, há uma série de problemas levantados que incluem a situação geral dos músicos, e dentro dos quais todos se movem de alguma maneira. O programa de Coelho Neto toca nos eixos de discussão sobre a música ao longo do movimento modernista, a saber: (a) a discussão em que se opõem passado e presente e mais especialmente arte do presente e arte do passado; (b) a discussão que opõe música pura e música descritiva, prolongamento das grandes polêmicas estéticas do século XIX na Europa; (c) a discussão que envolve a relação entre música brasileira e música européia, desenvolvida na questão do aproveitamento erudito do folclore. Podemos dizer que, no contexto das idéias musicais do Modernismo, estes são os três grandes eixos da discussão. Podemos dizer também que os problemas são muito raramente pensados de um ângulo técnico, como o são em Mário de Andrade desde o seu ensaio "Debussy e o Impressionismo", publicado na revista do Brasil em 1921 (15).

Se os três temas apontados acima fazem parte do pensamento musical no Brasil ao longo da década de 20, pode-se dizer que há uma concentração predominante de cada um deles em três momentos sucessivos:

- a. presente/passado: Semana da Arte Moderna
- b. música pura/música descritiva: revista Klaxon
- c. música brasileira/música européia: Revista do Brasil, ensaio sobre a música brasileira

As três fases correspondem à predominância de cada um dos problemas na superfície dos debates, mas a intensificação de um tema não exclui os outros dois.

Dados esses eixos, quero fazer rapidamente a seguir duas antecipações, confrontando as expectativas musicais contidas no projeto de Coelho Neto com as atitudes modernistas, estabelecendo primeiramente as divergências claras, pontos de choque e ruptura, e, a seguir, pontos de contato que pro-

duções e atitudes modernistas mantêm, apesar de tudo, com esse projeto.

6. Na outra margem do Ipiranga

Aproximadamente à mesma época um outro escritor lança um ponte entre a música e a poesia, mas em bases diferentes de Coelho Neto: refiro-me ao poema "As enfiaduras do Ipiranga", de Mário de Andrade, concebido à maneira de um oratório profano e incluído na Paulicéia Desvairada.

Mário nunca se interessou pela música programática a não ser para criticá-la, e já na Paulicéia o seu interesse pela música, que é patente nas inúmeras citações que povoam (e muitas vezes entram) os poemas, gera no "Prefácio Interessantíssimo" uma aproximação entre os processos de simultaneidade na poesia e os procedimentos harmônicos e polifônicos na música. Se já está preocupado com a relação entre a música e a poesia, essa preocupa-ção alija do centro da questão o descritivismo e passa a procurar uma afi-nidade constitutiva, no nível dos processos estruturadores: é assim que Mário descreve a utilização poética de certos acordes de palavras na poe-sia, onde prevalece não a sucessão caudal mas a projeção simultânea dos significados em um grupo de palavras, produzindo-se uma espécie de resso-nância semântica. Assim também, não escreve um programa para uma peça musical (emprestando à música um falso caráter literário), mas inclui elemen-tos de um gênero musical semantizado (já que inclui a palavra), o oratório, na própria constituição da obra poética. Ou seja: as alusões musicais pas-sam a constituir o texto poético, ao fazer parte dele, servindo a desenvol-vimentos paródicos.

Ao mesmo tempo o poema de Mário, escrito igualmente na iminência do centenário, oferece uma certa imagem do Brasil, ou de São Paulo, fazendo da cidade o palco de sua gigantesca apresentação imaginária onde várias fai-xas representativas da população dispõem-se estrategicamente no Vale do Anhangabaú, fazendo das suas tensões o seu grande espetáculo. De fato, ali estão, de um lado, Os Orientalismos Convencionais e As Senectudes Tremuli-nas (beletristas e milionários), espalhados nos terraços do Teatro Municip-al e nas sacadas elegantes, de outro As Juventudes Auriverdes ("nós", isto é, os modernistas, entre os quais sobressai o solo de Minha Loucura) levantam suas vozes exasperadas e irreverentes dos "parques do Anhangabaú". Entre esses dois planos contrastantes Mário situa, no Viaduto do Chá, o coro d' Os Sandalários Indiferentes (operários).

Aqui, se a música serve à grandiloquência das falas, e à articulação dos grandes e tensos planos dessas "Enfibraturas", a apoteose é hipostaziada ao mesmo tempo em que se covroi pelas ⁽⁵⁵⁾ dimensões contínuas entre blocos conflitantes. Assim, tanto os corais recalcitrantes dos Orientalismos como as elocuições exaltadas de Minha Loucura resultam numa troca cega de exacerbações. A música não serve, pois, à exaltação apoteótica de uma imagem do passado, mas forma o poema de modo tal que para ele convergem presente e passado como forças de um conflito atual, exposto. Minada pelas tensões ^{de} que se forma, a exaltação apoteótica redonda em tessitura parádica numa derrocada glangorosa de corais e marchas fúnebres, recitativos, baladas e vociferações, secundadas pelo minuete e pela gavota das Senectudes, pontuadas por gargalhadas de tímboles, "grandes glissandos de harpas", "notas longas de trompas", "miados de flautim impotente", por um contraste de intensidades que vai do pianíssimo inicial ao super-fortíssimo (fffff); e onde se articulam anti-teticamente os solos desacompanhados de Minha Loucura com os "tutti formidandos" dos Orientalismos Convencionais. Diversidade espasmódica do material tematizando a tensão centrada na oposição entre o presente e o passado renitente, no choque da estratificação com as forças vivas, do convencional e do senil com a juventude (onde o conflito entre o velho e o novo está guardado secundariamente pelo pano de fundo do conflito entre o exótico, isto é, o oriental, e o auriverde).

A ordem espetacular da exibição do oratório (com coral, orquestra e banda) sofre a intervenção perturbadora de elementos estranhos à sua alçada grandiosa, tematizando-se internamente uma tensão entre ordem e desordem, com "ruídos" e interferências "aleatórias":

"Local de execução: A esplanada do Teatro Municipal.

Banda e orquestra colocadas no terraplano que tomba sobre os jardins. São perto de cinco mil instrumentistas dirigidos por maestros... vindos do estrangeiro. Quando a solista canta há silêncio orquestral - salvo nos casos propositadamente mencionados. E, mesmo assim, os instrumentos que então ressoam, fazem-nos a contragosto dos maestros. Nos coros dos Orientalismos Convencionais a banda junta-se à orquestra. É um tutti formidando.

Quando cantam as Juvenildades Auriverdes (há naturalmente falta de ensaios) muitos instrumentos silenciam. Alguns desafinam. Outros partem as cordas. Só aguentam o rubato lancinante violinos, flautas, clarins, a bateria e mais borés e maracás" (16)

Na verdade, referências de natureza musical, aproveitadas no poema, tornam-se elementos literários, entram no corpo do texto, adquirem uma nova função. A apoteose cívica, que, como vimos, marca as condições em que a música se produz, é incorporada ao poema, mas hiperbolizada e parodiada, revelando-se as tensões que lhe são subjacentes.

O grande lance das "Enfibraturas" está, a meu ver, em revelar-se como tensão. No entanto, fique claro que essas tensões desnudadas estão submetidas a um enfoque particular: se bem que apareçam faixas da infra e super estrutura da sociedade (operários e burgueses/parnasianos e modernistas, vamos resumir assim) o conflito é enfatizado na super-estrutura, no choque de opções éticas e estéticas, entre a conservação e a renovação do gosto e do comportamento.

Os operários são vistos como indiferentes e (esteticamente) reacionários:

"Vá de rumor! Vá de rumor!
Esta gente não nos deixa mais dormir!
Antes 'E lucevan le stelle' de Puccini!
Oh! Pé de anjo, Pé de anjo!
Fora! Fora o que é de despertar!" (17)

O enfoque é individualista e, de certa maneira, aristocrático. A burguesia representa um rebaixamento das liberdades e um nivelamento, o domínio da mediania:

"Somos os Orientalismos Convencionais!
Os alicerces não devem cair mais!
Nada de subidas ou de verticais!
Amamos as chatezas horizontais!
.....

Deve haver Von Iherings para todos os tatus!
Devem haver Vitais Brasís para os urutus!
Mesmo peso de feijão em todos os tutus!
.....

Glória aos Iguais! Um é todos! Todos são um só!
Somos os Orientalismos Convencionais!" (18)

Ao tentar inserir o povo (no caso não o homem rural mas o proletariado urbano) o texto de Mário enfrenta também a sua divisão: se senectudes e orientalismos se dão as mãos, desfrutando de uma consonância idílica, modernistas e operários não formam com aqueles um paralelismo perfeito, e deixam aberto esse quadrado ao canto da Loucura, do "lirismo" (a identificação de lirismo e loucura está em Mário, no "Prefácio Interessantíssimo") (19) ou do lirismo no sentido de Adorno (conforme "Lírica e Sociedade"), isto é, da fala isolada onde o individual se recusa a participar da degradação das relações sociais coisificadas (20). Somente que aqui, nessa dialética entre o individual e o social a lírica não encontra senão precariamente a sua conexão com uma "corrente coletiva subterrânea" (como Adorno a vê em Lorca e Brecht) e apresenta-se em estertores.

Note-se que, no "Prefácio (realmente) interessantíssimo" aparecia mais uma referência reveladora do esforço de inclusão do operário na esfera da produção artística, sendo que ali as massas não aparecem indiferentes, mas traçando um movimento exato ao longo da história, sob a "confusão aparente". Essa referência é utilizada, no entanto, como metáfora do impulso lírico, isto é, dos movimentos inconscientes do artista que estariam na raiz da criação:

"O impulso lírico clama dentro de nós como turba enfuriada. Seria engraçadíssimo que a esta se dissesse:
'Alto lá! Cada qual berre por sua vez; e quem tiver o argumento mais forte, guarde-o para o fim!' A turba é confusão aparente. Quem souber afastar-se idealmente dela, verá o imponente desenvolver-se dessa alma coletiva, falando a retórica exta das reivindicações" (21).

Concluindo: no "Prefácio" e nas "Enfibraturas" o populismo modernista se esboça, mas ainda não se conformou em Mário, dividido com pendores aristocratizantes; ao mesmo tempo, o operário só pode ser visto como projeção (direta ou inversa) do próprio impulso lírico, estritamente individual, do poeta. Não se insinua, pois, uma crítica da sociedade como sistema. Incorpora-se ao texto, no entanto, a sua contradição: ele não camufla, mas expõe sua cri^{se}

Outra coisa importante: o poema desenha uma antropofagia "avant la lettre", o que traz consequências importantes se pensarmos em termos de mú

sica: ainda que ironicamente, ou exatamente por isso, Mário indica no seu texto literário um tratamento do material musical que teria interessado a um modernismo musical antropofágico, se tivesse havido. Esse é um problema a que voltaremos, quando tratarmos da formulação do nacionalismo musical, o que só se configurou, no entanto, em datas já posteriores à Semana de Arte Moderna.

7. Coelho Neto e Villa-Lobos

É sabido que a reação da intelectualidade acadêmica à música de Villa-Lobos foi de violência escandalizada, e que desde antes da Semana de Arte Moderna o compositor já lutava com dificuldades em virtude da repugnância que a sua obra provocava em ativa parte da crítica, que só enxergava nela "cacofonias" e tumultos, ruídos desencontrados em peças que, segundo os críticos, não resistiriam a qualquer análise (como veremos adiante). Coelho Neto, um dos defensores mais tenazes da tradição nas polêmicas do Modernismo, pertence ao rol dos que, aferrados ao passado romântico, são incapazes de aceitar os procedimentos pelos quais a música do século XX insere cada vez mais elementos perturbadores no código tonal, criando, juntos, conglomerados rítmicos e timbrísticos, tensões harmônicas insuportáveis a um ouvido que não se dispusesse a expandir sensivelmente os limites do seu campo de escuta. Portanto, se o repertório da informação sonora ficar restrito ao desenvolvimento harmônico de tensão e relaxamento, dados pelos intercâmbios de tônica e dominante, ou seja, a um romantismo na maioria das vezes tomado pelo seu lado menor, torna-se impossível aceitar, em princípio, as texturas sonoras das ^{peças} de Villa-Lobos, empenhado muitas vezes na exploração de atritos harmônicos e timbrísticos. Como veremos adiante, ele já incorporava à suas obras elementos estranhos, devidos ao gosto pelas estridências e fortísimos, violências veristas suportadas frequentemente por uma estrutura tonal, permeada, no entanto, por influências colhidas em Debussy, que afetam mais profundamente a estrutura harmônica tradicional. Como esses novos componentes da obra musical apontavam para um novo universo sonoro, a reação da crítica, ou dessa parte da crítica, representada exemplarmente por Oscar Guanabarro, funciona como o temor do desconhecido, pregando a contenção e o cerceamento dos horizontes criadores.

Mas, se esse empenho no alargamento das possibilidades musicais coloca a obra de Villa-Lobos num eixo de disparidade acentuada em relação às proposições de Coelho Neto, existem numerosos pontos em que a obra diversificada do compositor e a do poeta se tocam, apesar de sua desigualdade. Como vimos, Villa-Lobos paga tributo ao poema-sinfônico e, mesmo depois da Semana, apresenta em São Paulo o seu Naufrágio de Kleonikos, assim como o seu Amazonas, é a adaptação programática de uma peça originalmente escrita sobre assunto grego. Além do mais, sua obra é adequada em grande parte, a essa altura, a uma escuta expressiva, deixando-se ouvir mais ou menos facilmente como descrição (ao contrário dos modernistas mais rigorosos que rejeitam o descritivismo, como veremos adiante); e seus hinos patrióticos, publicados na época de Estado Novo com data de 22, aderem à exaltação da nacionalidade (22).

Somente essas conjunções podem explicar o fato de Villa-Lobos, ao apresentar-se em concerto, quando de sua volta da Europa em 1925, ter escolhido para apresentar a sua obra, não outro senão o próprio Coelho Neto, o "último dos helenos", sob protesto de vários modernistas (conforme artigo de Coelho Neto publicado n'A Gazeta) (23).

No texto do escritor sobre Villa-Lobos, lido na ocasião (24), desponha uma atitude que passa do terror ao fascínio, compreendendo-se a obra do compositor como tumulto que promete apaziguar-se, como a desordem (proveniente de uma personalidade que não se prende aos cânones convencionais da composição) aguardada no fundo por uma ordem que a recupera e redime:

"As revoluções, quando se fazem com idéias vencem, não há óbice que as detenha. São como tormentas que se precipitam das montanhas que tudo arrastam no roldão das águas. Revolto-me sim, contra águas de enxurro, águas raleiras que, sem força para correr estagnam em poças charqueirões, águas que servem apenas para incubar mosquitos zumbidores. Torrentes, nada as detem. Opunham-se-lhes barreiras e comportas e elas se vingarão soberbas desmantelando-se no tropelão possante do caudal. Em Villa-Lobos eu sinto a força dessas torrentes que se despenham d'alto. A sua música (ele que me permita chamar-lhe assim) está, por enquanto, fêrvida, acachoadada, revolvendo-se em turbilhão espumoso: catadupeja, ruga, atoa desordenadamente. Há de chegar à planície e, remansada e límpida, correrá em rio, cantando docemente, reproduzindo todos os sons da pátria, como as águas espelham as paisagens ribeirinhas (...)" (25).

Coelho Neto exalta a obra de Villa-Lobos pelo lado descritivo, apoiando-se em afirmações do próprio compositor, como esta, que teria constado de uma entrevista do compositor à revista Nosotros ⁽²⁶⁾ de Buenos Aires:

"Não sou músico, sou um artista que se serve dos sons para exteriorizar a impressão que qualquer episódio da natureza ou da vida lhe sugira, como empregaria tinta ou mármore se tivesse aptidão plástica. Para mim a música não é um fim, se não um meio, um veículo de que me valho para traduzir e transmitir minhas emoções, os meus diferentes estados d'alma. Estes, porém, e aquelas produzem-se por efeito de algum espetáculo que fira a minha sensibilidade, que me excite a imaginação; um plácido crepúsculo, um cataclismo, uma dança selvagem... Apresentem-me um cozinheiro e, se eu nele achar qualquer coisa de interesse, descrevê-lo-ei por meio da música".

Observe-se que Villa-Lobos, citado por Coelho Neto, utiliza a mesma imagem que o escritor já havia usado no projeto para o poema-sinfônico "Brasil": o som usado com as intenções descritivas da pintura e da escultura, fazem da música não um fim, mas um veículo para idéias e emoções exteriores à obra. É por isso que, no mesmo artigo, Coelho Neto afirmava que tratar da música de Villa-Lobos não era tratar propriamente de música, e se desculpa perante o compositor em outro ponto, como vimos, de chamar sua obra pelo nome de música. Estamos pois num domínio onde as questões intrínsecas à linguagem musical são eludidas em função de outras. Assim também Coelho Neto, ao citar Combarieu, deforma a idéia do esteta francês para adaptá-la à sua visão programática:

"A música de Jules Combarieu é a arte de pensar por meio de sons. Parece-me que tal definição explica a maneira de Villa-Lobos".

Ora, Combarieu é exatamente um musicólogo que, dentro da linha formalista (que por outro lado influenciou decisivamente o pensamento musical de Mário) concebe a música como uma lógica à parte, não conceitual e fundamentalmente não-descritiva.

Ressalvas de Coelho Neto a Villa-Lobos: quanto ao sentido caricatural e deformador que marcaria sua obra (pondo em dúvida o domínio dos recursos técnicos necessários à deformação); e quanto à sua rebeldia em relação aos cânones da composição, que recupera no entanto, como já disse, através de uma confiança no seu apaziguamento. Termina sua alocução com a leitura do

soneto "Música brasileira" de Bilac (27).

Esse encontro dá, a meu ver, uma medida das oscilações do compositor, diante das quais Coelho Neto se horroriza e se reconhece ao mesmo tempo. A dissonância entre um crítico conservador e um músico modernista, resolvida a certo momento em acorde, parece indicar que a obra do compositor respondia não só a intuítos renovadores, mas a tendências mais profundas da cultura, de um provável conjunto de expectativas mais amplo, já latente no contexto pré-modernista. Para situar apenas o problema, por ora: a música de Villa-Lobos em 1925 já não poderia ser considerada como uma imagem (eufórica?) do Brasil oferecida à admiração da Europa?

B. NAZARETH SEGUNDO MILHAUD

A estada no Brasil do compositor Darius Milhaud (que viveu no Rio de Janeiro em 1917-18, como adido de Paul Claudel, então embaixador da França) tem grande interesse para o estudo dos antecedentes do modernismo musical, tocando de maneira especial no problema das relações entre a produção artística brasileira e européia. Afirma-se frequentemente que Milhaud teria, por um lado, ~~contribuído para a introdução do modernismo musical no Brasil~~ do modernismo musical no Brasil, dando a conhecer a música européia contemporânea aos compositores que então se iniciavam, Villa-Lobos, e Gallet, servindo assim como mediador cultural. Por outro lado, seu interesse pela música brasileira, e especialmente pela música popular, teria marcado sua obra posteriormente composta na França, como é o caso de Le Boeuf sur le toit (1919), para orquestra, e das Saudades do Brasil (1921), para piano.

Dois textos escritos pelo próprio compositor servem de informação sobre a sua passagem por aqui: um comentário sobre a música brasileira publicado na Revue Musicale em 1920, e um capítulo de suas memórias (Notes sans musique), publicadas em 1963 (28).

Como Villa-Lobos, Milhaud é autor de uma obra das mais numerosas. Pontificou no panorama musical francês desde 1920, quando formou, juntamente com Poulenc, Honneger, Auric, Germaine Tailleferre e Louis Durey o famoso Grupo dos Seis, reunido sob a tutela de Jean Cocteau e de Erik Satie, cujas ressonâncias vieram banhar a parte mais turbulenta das águas da Semana.

Sua palavra de ordem, no panorama inquieto do começo do século, momento crítico da superação da tonalidade na criação musical, é a politonalidade, isto é, a projeção simultânea de várias linhas tonais em um só bloco (minando o estatuto de polaridade exclusiva da tônica pela superposição de várias tônicas em atrito). As experiências politonais de Milhaud já amadureciam na época em que o compositor esteve no Brasil, e a essa técnica ele submeteu vários temas de origem popular que utilizou em suas obras (além de Le boeuf e das Saudades, já citados, L'Homme et son désir utiliza-se do tema de "Meu boi morreu") (29).

A experiência brasileira de Milhaud se deixa conhecer, através dos seus escritos, em dois níveis: o primeiro diz respeito a uma elite bem informada e refinada, que teria permitido ao compositor conviver no Brasil com um meio praticamente afrancesado; o segundo diz respeito à impressão exaltada da paisagem do Rio, e, contiguamente, do seu folclore musical ("Meu contato com o folclore brasileiro foi brutal", afirma nas memórias) (30).

De certa maneira, Milhaud surpreende-se agradavelmente de se ver no Brasil numa ilha transportada de França, e assim sua visão é ao mesmo tempo o maravilhamento com o trópico e a confirmação da Europa, conjugando os polos da cultura européia e do popularesco carioca sob as espécies do requinto e do exotismo.

Entre seus contatos musicais, o compositor alude especialmente ao compositor Oswald Guerra e sua mulher, a pianista Nininha Guerra, que se mantinham a par da atividade musical francesa mais recente. Cito esta afirmação que, por mais de um motivo, fica em francês: "Oswald composait de la musique imprégnée d'influence française, sa femme Nininha, douée aussi pour la composition, était surtout une excellente pianiste. Son père, Leão Velloso était professeur de piano et il l'avait entraînée à jouer beaucoup de musique contemporaine. Il en inculquait le goût à tout son entourage, à sa fille, à ses élèves et jusqu'à son chien, qui répondait au nom de 'Satie'" (31). Milhaud afirma também ter tomado conhecimento mais efetivo da obra de Satie através dessa elite carioca: "Eles me iniciaram na música de Satie que eu conhecia até então muito imperfeitamente e eu a

percorri com Nininha, que lia excepcionalmente bem toda a música contemporânea" (32).

No seu artigo da Revue Musicale, a pretexto de mostrar a assimilação da cultura musical francesa pelo meio brasileiro, o compositor dá também uma medida da aproximação do grupo com que conviveu à música contemporânea. Segundo ele, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald levavam à biblioteca do Conservatório do Rio de Janeiro (nessa época Instituto Nacional de Música) partituras orquestrais de Debussy, do grupo de compositores da Société Musicale Indépendante (33) e da Schola Cantorum, bem como "todas as obras publicadas de Satie". Assinala que executavam-se nos concertos do Rio obras de Chausson, Debussy, D'Indy, Roussel; os programas de recitais de canto do professor Carlos de Carvalho constituíam-se de obras de Debussy e Ravel; nas suas aulas de piano, Godofredo Leão Velloso trabalhava com "Paysages et marines" de Koechlin, e "Nocturnes" de Decaux. Nininha Velloso Guerra e Osvaldo Guerra (autor de uma "charmante" sonata para violino e piano executada na SMI em 1920) eram, segundo Milhaud, o elemento mais jovem, mais avançado e particularmente "devotado" às obras do Grupo dos Seis (34). Além disso, organizavam apresentações de música de câmara nas quais se tocava extenso repertório de música francesa, incluindo o Quatuor com piano de D'Indy; as Sonatas de Debussy, além dos seus doze Estudos e En blanc et noir (para dois pianos); o Trio, entre outras obras de Ravel; e mais Roussel, Satie, Severac, etc..

A esse interesse inusitado pela música francesa corresponde, por outro lado, um desconhecimento da música contemporânea austro-alemã; "o importantíssimo movimento determinado por Schoenberg é praticamente ignorado" (35).

O panorama traçado por Milhaud faz ver, portanto, que existia um certo esforço de atualização do repertório pedagógico acompanhado de incursões, por parte de alguns intérpretes, no campo das obras relativamente inovadoras, ainda que na total dependência do meio francês. Tais atividades, restritas geralmente a aulas e a audições particulares, entram em contraste com a grandiloquência conservadora dominante, da qual já vimos Coelho Neto fazer-se o porta-voz.

Curiosamente, essa distribuição do gosto exposta por Milhaud coincide,

em ponto muito menor, com a maneira pela qual diferentes faixas do público parisiense partilhavam a produção musical de seu país na altura de 1920 conforme relata Henri Prunière no primeiro número de La Revue Musicale (36). Ali o público estaria dividido numa faixa tradicionalista cujas preferências nunca ultrapassariam D'Indy e Debussy, lotando os grandes concertos sinfônicos, e numa faixa avançada, frequente nos concertos da Société Indépendante e da Société Nationale, e que, submetendo-se raramente a pagar ingresso, converteria grandes sucessos de público em fracassos de bilheteria. Esse público diferenciado entreteria internamente níveis de dissensão polêmica, deparando-se primeiramente os partidários da Schola Cantorum (D'Indy, Magnard, Witkowski, Ropartz) dos de Debussy, Ravel e Roussel, acrescentando-se a essas duas a ala mais avançada dos admiradores de Milhaud, Poulenc, Honneger.

Sem ter os mesmos recortes polêmicos, próprios de uma cultura viva que debate a sua produção, (polêmica musical que só o movimento modernista viria introduzir no Brasil, em certa medida, ainda que sem os matizes do complexo gosto musical francês), o quadro das atividades musicais no Brasil descrito por Milhaud recobre o parisiense. Aqui, se há um certo público conservador para os concertos sinfônicos, incluindo no entanto críticos fortemente resistentes a Debussy, alguns músicos executam autores da Schola e da SMI (37), e em âmbito bastante mais restrito há um interesse pelos autores franceses mais jovens, que a presença de Milhaud no Brasil contribui certamente para reforçar. Fique bem claro, no entanto, que se a graduação do gosto é na França um fenômeno de público de concertos, no Brasil afeta apenas reduzido círculo de amadores.

Milhaud parece ter tocado apenas essa pequena área fronteiriça onde se encontravam alguns intérpretes e compositores especialmente motivados para a música francesa mais recente. No entanto, chegou a ter algumas pequenas aventuras com o público brasileiro de concertos. Como compositor, teve a sua Première symphonie regida por Francisco Braga no Rio de Janeiro. "O público não pareceu surpreso pelas sonoridades de minha música, mas ignorando ou esquecendo que na época de Monteverdi a palavra 'sinfonia' designava às vezes uma única página instrumental, esperava ouvir imensa obra com uma imensa orquestra, e ficou chocado com a brevidade de minha peça" (38).

De seus contatos musicais no Rio salienta-se também a participação na Sociedade Glauco Velasquez, instituição que se incumbia de preservar e divulgar a obra do compositor prematuramente falecido em 1913, e que tinha um círculo de admiradores restrito mas apaixonado. Segundo Luis Heitor Milhaud já tivera notícias da obra de Velasquez na França, através do compositor André Messager, tendo sido introduzido na Sociedade através de uma recepção oferecida pelo senhor Sampaio Araújo, "em seu palacete". "Os programas da Sociedade, a partir de 1917, incluem, sempre, o nome de Darius Milhaud, violinista seguro e de boa escola, intérprete fervoroso do malogrado compositor, cujo Trio nº 4, deixado inacabado, ele termina e faz ouvir num concerto, em 1918. A bem dizer a Sociedade, nessa época, é um fruto exclusivo dos esforços conjugados de Luciano Gallet e Darius Milhaud" (39).

Vejamos agora a relação do compositor francês com o que ele chama de "folclore" brasileiro: "Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam (...). Eu comprei então uma porção de maxixes e de tangos, e me esforcei para tocá-los com suas síncopes que passam de uma mão para outra. Meus esforços foram recompensados e eu pude enfim exprimir e analisar esse 'quase nada' tão tipicamente brasileiro" (40).

Milhaud refere-se pois aos tangos e maxixes que circulavam no Rio de Janeiro, músicas de carnaval e sucessos populares (data dessa época o samba de Donga, "Pelo telefone", citado por Milhaud). O maxixe e o tango brasileiros encontravam-se superiormente tratados por dois compositores que despertaram vivamente a sua atenção: Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá.

Vale lembrar que a música de Nazareth, como anota Mário de Andrade citando Brasília Itiberê, resulta de uma síntese realizada pelos "pianeiros", músicos "que se alugavam para tocar nos assustados da pequena burguesia e em seguida nas salas de espera dos primeiros cinemas", (41) fundindo lundus e fados, danças de origem popular negra e polcas e habaneras importadas, transferindo a música de uma camada social a outra, ao mesmo tempo que convertiam formas vocais em formas tipicamente instrumentais (notar que o pianismo das peças de Nazareth, tão afins do instrumento, incorpora também traços instrumentais do violão, da flauta, do cavaquinho, do oficleide).

"Gente semi-oculta, de execução muito desmazelada como caráter interpretativo foram na realidade esses pianeiros os fatores daquela enorme mistura-rítmico-melódica em que os lundus e fados dançados das pessoas do Rio de Janeiro do Primeiro Império, contaminaram as polcas e havaneiras importadas. Como resultado de tamanha mistura, surgiram os maxixes e tangos que de 1880 mais ou menos foram a manifestação característica da dança rioca, até que o novo surto do samba dos morros os desbancou, com muito maior ^(caráter) verdade popular" (42).

Vinda dessa linha "pianeira", a obra de Nazareth é produto, como todo o maxixe, de uma síntese de elementos negros e europeus. Além disso, no seu caso particular, elementos recém-vindos das camadas populares se fundem a influências cultas (o pianismo de Nazareth tem muito de chopiniano, e o compositor chamava suas obras não de maxixes mas de tangos, querendo acentuar com isso suas aspirações eruditas). O material musical com que Milhaud se depara não é, pois, estritamente folclórico, mas o resultado com posto de interferência de vários níveis culturais.

Trata-se de um material que reúne para um compositor francês fascinado pelo trópico um interesse inusitado, pela maneira como conjuga uma grande riqueza rítmico-melódica a um esquematismo harmônico (veremos adiante como essas características se prestam a um tratamento politonal), tendo elementos rítmicos estranhos à tradição européia sem deixar, no entanto, de intersectar com ela; sendo de proveniência popular já incluída, no entanto, numa esfera de contaminações cultas (se quisermos pensar dentro dos limites desta distinção). Se Milhaud se maravilha diante do exótico e do americano, estranho ao contexto europeu, vale lembrar que o maxixe guarda ainda bem clara, como anota Mário de Andrade (43), sua origem espanhola (a execução lenta revela a habanera subjacente ao "tango brasileiro"), espanholismo bem presente em Le boeuf sur le toit. E as peças de Nazareth, se provocaram tumulto policial em 1922, quando Luciano Gallet pretendeu levá-las pela primeira vez à sala de concerto (44), entraram, posteriormente, para o repertório dos pianistas, evidenciando que nada ficavam a dever a peças consideradas eruditas.

Em suma: Milhaud encontra nesse "element indigène" componentes estra

nhos à tradição européia, mas fortemente permeados de traços europeus e, no caso de Nazareth, já elaborados e estilizados, o que facilita certamente a sua utilização.

O depoimento de Milhaud sobre sua passagem pelo Brasil faz também re considerarmos o peso de sua influência sobre músicos brasileiros, tradicionalmente descrita como a revelação em 1917, num meio totalmente inconsciente das novidades da arte européia, da obra de Debussy, que vinha sendo escrita desde o fim do século XIX. Pelo menos em relação à música francesa não haveria essa defasagem de informação: tal como relata o compositor, o jovem Milhaud deparou no Rio de Janeiro com um forte interesse pelo impressionismo francês, pelo menos num meio musical restrito. Villa-Lobos e Luciano Gallet, que seriam os primeiros compositores a buscar decididamente uma saída da órbita romântica, não dependeriam, pois, para conhecer Debussy, de que o acaso os favorecesse com a chegada do futuro componente dos Seis. (Sem excluir, evidentemente, que a presença de Milhaud deve ter contribuído para reforçar ainda mais o interesse pela atualidade musical francesa). Por isso mesmo, parece-me possível apontar influências de Debussy ^{em Villa-Lobos} já nas suas Danças indígenas (depois africanas), datadas de 1914-1916.

Além disso Villa-Lobos e Gallet conheciam as atividades musicais de Oswald e Nininha Guerra, que em 1919 executa uma das Danças africanas em concerto (45). Em 1921, por ocasião da morte prematura da pianista, Villa-Lobos compôs em sua homenagem um tema musical, publicado pela revista Ilustração brasileira (46). É possível afirmar-se pois, que, pelo menos a partir de 1919, Villa-Lobos teria acesso a esse grupo onde se cultivava música francesa de vanguarda.

Se Milhaud facilitou, portanto, o conhecimento de certa música francesa, não constituiu-se numa fonte solitária, mas aparece em meio a outras, também decisivas. E se influenciou os novos compositores brasileiros, saiu também, de outro modo, influenciado, incorporando à sua obra elementos advindos da nossa música. Passo, a seguir, a comentar as implicações desse intercâmbio, ocorrido num momento em que se cruzam as interferências da música brasileira na obra de um compositor francês com as da música francesa na obra de compositores brasileiros.

Em 1920, ao fazer o balanço da música no Brasil, Milhaud aponta o peso da influência francesa e critica a não utilização efetiva do folclore: "É lamentável que todos os trabalhos de compositores brasileiros desde as obras sinfônicas ou de música de câmara de Nepomuceno e Oswald até as sonatas impressionistas ou as obras orquestrais de Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias), sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy e que o elemento nacional não se exprima de maneira mais viva e mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico de ritmos e duma linha melódica tão particular, faz-se sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado numa obra musical, esse elemento indígena é deformado porque o autor o vê através dos olhos de Wagner ou de Saint-Saens, se ele tem sessenta anos, ou dos de Debussy, se tem apenas trinta (47). Seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês como Tupinambá ou o genial Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia indefinidamente renovada, a verve, a vivacidade, a invenção melódica de uma imaginação prodigiosa, que se encontram em cada obra desses dois mestres, fazem deles a glória e a preciosidade da Arte Brasileira. Nazareth e Tupinambá precedem a música de seu país como essas duas grandes estrelas do céu austral (Centaurio e Alfa do Centaurio) precedem os cinco diamantes do Cruzeiro do Sul" (48).

Para comentar a crítica de Milhaud é preciso nos situarmos no ambiente em que está escrevendo, marcado pela eclosão espetacular e polêmica do Grupo dos Seis, cujas atitudes se orientam por um manifesto que fora lançado por Cocteau em 1918, sob o nome de Le Coq et l'Arlequin. Milhaud enxerga pois a música brasileira guardada por um pano de fundo onde se destacam dois problemas próprios à vanguarda européia e que passo a comentar: (a) - o anti-debussismo preconizados por Cocteau e Satie, no que são seguidos pelos Seis; (b) - a superação da tonalidade, resolvida por Milhaud através da técnica politonal.

As atitudes musicais do grupo de jovens compositores enquadram-se na fúria nacionalista do pós-guerra, procurando destrinçar da meada da música

ca francesa o fio original, separando-o das influências alemãs e russas. Le Coq et l'Arlequin é, pois, decididamente anti-wagneriano por um lado e, por outro, coloca também em questão o aspecto russo de Strawinsky, procurando reter do passado musical apenas aquilo que interessa a uma configuração francesa por excelência da criação musical. E dessa revisão do passado sobressai a necessidade de uma volta ao contraposto em detrimento da complicação harmônica, valorizando-se a clareza e o despojamento polifônico na exposição das idéias, contra toda espécie de grandiloquência ou edulcoramento. Dentro desse ponto de vista, Bach interessa, e Beethoven não. E pensando assim, os Seis opõem-se a Debussy, contrapondo a seus pianos e pianíssimos, à sutileza de seus efeitos harmônicos (tidos como "doçuras acariciantes"), os ritmos fortes, a violência, a cruesa dos efeitos. Dentro de uma linha construtivista, buscam a clareza arquitetônica da composição pela polifonia sumária, descarnada e reduzida muitas vezes ao contraponto de duas vezes, evitando os longos desenvolvimentos pela utilização de pequenas frases com separações bem demarcadas (opondo-se nesse ponto não a Debussy, mas à "melodia infinita" wagneriana). Preconizam uma arte "realista, simples, nua". A timbração instrumental teria sua base não nas cordas, mas na rudeza dos sopros e da percussão: um "rico orfeão de madeiras, metais e bateria". Mais do que essas considerações de ordem estilística, Le Coq et l'Arlequin prevê a utilização intensiva da música popular próxima: os bailes de subúrbio, as feiras, o café-concerto, o circo. Seguindo essa orientação Milhaud compôs Cocardes, para pequena orquestra de banlieu, à maneira dos músicos de rua (49)

Compreende-se, assim, o contexto mais amplo em que Milhaud escolhe para figurar no alto do "céu austral", não Villa-Lobos e Gallet, mas Hazzareth e Tupinambá (ainda que consideremos que, quando Milhaud estivera no Brasil, Gallet apenas começava a compor). Valoriza especialmente a música popular urbana, e não os compositores debussystas que se iniciavam na prática de acordes de 11^ª e 13^ª, da escala por tons inteiros e outros modos estranhos à tonalidade. Em suma, compositores que se adaptavam a uma harmonia e a uma sintaxe impressionistas submetendo às vezes motivos populares a essa harmonização requintada, quintessência e crise do sistema tonal europeu.

O segundo problema importante que Milhaud teria em mente a essa altura, ao pesar o interesse da música brasileira, é aquele que preocupava toda a linha de frente dos compositores no panorama inicial do século XX: a tonalidade em crise. Ou seja, o problema centrava-se no próprio código: o sistema tonal, bombardeado pelos agregados dissonantes progressivamente admitidos ao longo do século XIX, como a melodia infinita de Wagner (que, procedendo pela modulação contínua, apresenta os eixos tonais em constante deslocamento, minando a sua estabilidade). O cromatismo wagneriano desemboca no cromatismo expressionista do jovem Schoenberg, e leva ao atonalismo; a modulação intensiva acaba por levar em Schoenberg a uma desagregação da tonalidade, na altura de 1909, explorando constante tensão harmônica, com saltos melódicos inusitados, e onde a face tonal dada pelos intercâmbios de tônica e dominante não é mais reconhecível. O problema da música contemporânea configura-se pois como a necessidade de elaborar um sistema pós-tonal, ao que os músicos de Viena (Schoenberg, Berg, Webern) aplicaram-se com especial radicalidade, sistematizando posteriormente o atonalismo, ao longo da década de vinte, no sistema de doze sons (o dodecafonismo).

Nesse momento, a Milhaud parece ter cabido a tentativa de elaborar uma linguagem para-tonal à margem da via cromática e wagneriana (onde o atonalismo é o resultado da exacerbação do procedimento modulatório). A obra de Milhaud tem traços marcadamente diatônicos (em oposição ao cromatismo) e, como já vimos, inclui-se numa atmosfera de negação da herança wagneriana (50). A sua solução para o problema foi (já que o sistema tonal só admite uma tônica, polarizando os seis demais graus da série diatônica) apresentar simultaneamente duas ou mais tônicas em atrito; e expor várias tonalidades minando a tonalidade, não sucessivamente (por modulação cromática), mas simultaneamente (por aglomerados politonais). Curiosamente, para estabelecer esse confronto politonal, Milhaud utiliza-se no baixo, geralmente, da cadência tonal mais elementar, inserindo sobre ela elementos perturbadores. É o caso do "Chant de la nourrice", de Poèmes juifs, exemplo citado por Paul Landormy no artigo "Le déclin de l'impressionisme", em La Revue Musicale (51) que nos interessa especialmente por

ser um texto com anotações marginais de Mário de Andrade). Nessa peça, diz Landormy, "o acompanhamento é feito de duas jharmonias" (tônica e dominante). "Sobre esse balanço embalador que constitui uma espécie de 'pedal' passa uma série de acordes às vezes bastante estranhos à tonalidade primitiva" (52). Esse fato se explica porque a politonalidade, ao contrário do atonalismo, nega a tonalidade sem abandoná-la; faz o sistema voltar-se contra si mesmo mas não sai dele. Sendo assim, precisa a firmar a tonalidade para tentar superá-la; daí a utilização de cadências elementares no baixo.

Ora, o chamado "tango brasileiro" caracteriza-se exatamente, como já disse, por uma grande riqueza rítmico-melódica aliada a um esquematismo harmônico, com baixos reiterativos sobre as funções harmônicas básicas (53). Eis como Mário de Andrade descreve o tango de Nazareth: "Si é verdade que a harmonização de Ernesto Nazaré segue o modelo geral das modulações cadenciais, esse simplismo popular é disfarçado por um cromatismo saboroso, uma pererequice melódica difícil, em que a todo momento surgem notas alteradas, chofrando na surpresa da gente com o inesperado de inhambu abrindo voo" (54). (A palavra cromatismo usada por Mário não tem o mesmo sentido, ou o mesmo alcance com que a usamos até aqui: ele não está se referindo ao cromatismo que afeta as relações harmônicas pela modulação contínua, como o wagneriano, mas apenas a um cromatismo melódico, superfície de um movimento cadencial estável e não-modulatório).

Como vemos, esse tipo de música brasileira interessava duplamente a Milhaud: ao músico francês à procura de novas fontes, de novos materiais estranhos a um repertório europeu saturado e em crise; e ao cultor da politonalidade (55). Riqueza do material ("verve" melódica, novidade rítmica) adequados a elaboração técnica prevista. Coincidentemente, essas preocupações convergem ao mesmo tempo para o programa dos Seis, que preconiza a exploração do humor e da maneira popular, e para o roteiro pessoal de Milhaud, tendente à politonalidade. Sobre Le boeuf sur le toit, diz Stuckenschmidt: "Cantos populares brasileiros, melodias do carnaval do Rio de Janeiro ligam-se, aí, da mais simples maneira, a duas ,

três e uma vez mesmo a quatro tonalidades. O encanto paradoxal desta música relaciona-se com a seguinte circunstância: o autor utiliza em cada registro tonal as mais simples cadências de tônica, dominante e sub-dominante; estas, no entanto, uma vez colocadas em consonância com cadeias de acordes situadas num segundo nível tonal, produzem uma forma de harmonia das mais dissonantes e de caráter acentuadamente moderno. O efeito obtido, nesse caso particular, é comparável aos monstros sonoros que a execução simultânea de dois orfeons ⁽⁵⁶⁾ produz, numa feira, ou de dois realejos tocando em tonalidades diferentes" ⁽⁵⁷⁾.

Em Le boeuf sur le toit a utilização de melodias populares se faz dentro duma grande simplicidade estrutural, "nitidez na exposição das idéias", seguindo os preceitos vigentes. A forma é a do rondó, em que um motivo recorrente carrega consigo motivos novos a cada repetição (abcadeafg, etc.): um único elemento alinhava diversos outros em mosaico, dando um princípio de ordem à diversidade. Na exposição do material procura-se destacar a "fantasia" melódica, o ritmo sincopado, que tem a ver, como já dissemos, com a conjugação afro-lusitana, mas também com a música espanhola. O esquematismo harmônico do próprio material é mantido (não há um "revestimento" de acordes complexos: não é nesse ponto que age a estilização). No entanto, a música popular é apresentada pela simultaneização de tonalidades diversas, estabelecendo efeitos perturbadores sobre o esquema básico. De certa maneira, há apenas a montagem expositiva de temas populares, alterando-se no entanto, nessa exposição, a lei da escritura que prevê a exclusividade do tom. A exposição do material afeta o código, procurando-se um mínimo de alteração do material utilizado com um máximo de singularização do efeito estilizador obtido.

Nas Saudades do Brasil usa-se de maneira similar o baixo característico do maxixe, explorando-se no caso a simultaneidade modal (maior/menor). Cada uma das doze peças que compõem a suite recebe o nome de um bairro do Rio de Janeiro.

A passagem de Milhaud pelo Brasil oferece a possibilidade de se com

parar as relações entre a música brasileira e a européia num momento em que, por motivos diferentes, ambas concentram-se em torno de um mesmo objetivo: submeter um material musical que tem origem no repertório popular à elaboração de uma técnica estranha a esse repertório. Como sabemos, tal problema está profundamente vinculado aos destinos do modernismo musical no Brasil, cujo maior empreendimento foi, depois da Semana, tentar assimilar a música folclórica à linguagem culta.

Nesse caso a música popular, que, evidentemente, encerra a sua própria técnica, é convertida em matéria sujeita a outra técnica que pretende incluí-la. Da maneira pela qual se definirão as relações entre a técnica erudita e a técnica inerente ao material popular dependerá, a meu ver, o alcance da estilização, mais efetiva quando os elementos técnicos da música popular afetam realmente a matriz construtiva da obra, e não quando servem de mero material, traços repertoriados passivos sujeitos a um estilo estranho. Voltarei mais adiante ao mesmo problema, já que todo o esforço de um certo modernismo, e especialmente das plataformas de Mário de Andrade, recai sobre a utilização do folclore, não apenas como fonte temática, mas como fonte técnica.

Por ora, guardemos as idéias que servem à compreensão dos antecedentes da Semana: aí, se a cultura brasileira parece possuir uma imensa "matéria prima", o meio europeu parece possuir a técnica mais avançada para resolvê-la estilisticamente. No contexto cultural, os exemplos de Levy e Nepomuceno, as indicações de Coelho Neto e Milhaud, são sinais, provenientes de fontes diversas, de uma progressiva urgência que vai animar a produção artística brasileira a explorar esse potencial armazenado pela cultura popular. No entanto, o exemplo de Milhaud mostra bem porque o cruzamento entre a arte brasileira e européia não se dá como um mero intercâmbio equilibrado: se o músico francês se utiliza da música que conheceu no Rio para produzir a energia que move sua maquinaria politonal, um compositor brasileiro estaria no máximo com os olhos voltados para a Europa, tentando diminuir o seu atraso técnico com relação ao meio europeu. A diferença entre Milhaud e Villa-Lobos ou Gallet em 1920 é saliente: um músico

saindo da tonalidade ao lado de outro mal saído do romantismo. (Não esquecer que Villa-Lobos, que teve evidentemente uma formação muito mais próxima da música popular do que Milhaud, escrevia a essa altura em moldes bastante aproximados a Debussy).

O balanço crítico da música brasileira, feito por Milhaud, ressentese, pois, da própria complexidade do problema, e apresenta uma certa duplicidade: se a importância dada a Nazareth acerta num caso feliz de estilização da música popular, uma certa fascinação ingênua pelo exotismo tropical leva-o possivelmente a subestimar a importância da introdução do compositor brasileiro, ainda que atrasa^(da) nas técnicas modernas dominadas pelo europeu. Concentrar a função do músico brasileiro na filiação ao folclore do seu país não é negar-lhe o acesso a técnicas mais avançadas, das quais depende a realização artística? Trata-se de uma atitude análoga à do colonialismo que restringe o dominado ao fornecimento de matéria prima, detendo para si o processo da industrialização

C. COMPOSITORES BRASILEIROS NA ALTURA DE 22

1. Dos pensionistas do Império aos auto-didatas do Modernismo

Entre os compositores que figuravam no cenário da música erudita brasileira perto da Semana salientam-se imediatamente aqueles que pertenciam a uma geração respeitável, autores de uma obra já conhecida e assimilada pelo meio concertístico, andando pela casa dos sessenta anos. Henrique Oswald (1852-1931) e Francisco Braga (1868-1945) desfrutavam desse reconhecimento público, fundamentado em anos de educação européia: o primeiro recebeu aos 16 anos uma pensão de D. Pedro II, e viveu na Europa por mais de trinta anos, até o começo do século; e o segundo fez seu estágio como aluno dileto das classes de Massenet. Músicos igualmente formados no Romantismo europeu, Alexandre Levy (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920) haviam morrido, o segundo, recentemente. Da mesma geração de Henrique Oswald, mas bem menor que este e wagneriano convicto, fora Leopoldo Miguez (1859-1902). Dedicados intensamente ao magistério, viviam, um no Rio e outro em São Paulo, dois compositores quase contemporâneos de Carlos Gomes (1836-1896): o pianista, nascido em Portugal, Artur Napoleão

(1843-1925), e o paulista João Gomes de Araújo (1846-1943), autor de várias óperas, sinfonias, música sacra e patriótica.

A geração de músicos nascidos na década de 1870 não apresentava nenhuma promessa maior: Agnelo França desempenhou sua melhor função no ensino e João Nunes, que teve tempo de estudar na Europa já no princípio deste século, compõe uma obra pianística pouco divulgada e bastante marcada pelo impressionismo francês. Um pouco mais novo que esses, Barroso Neto (1881-1941) compôs principalmente para piano uma obra não impulsionada por qualquer sopro inovador.

Diante desse quadro dominado por compositores maduros, que escrevem aos sessenta anos nos moldes de néo-romantismo tardio de Saint-Saens (como os define Milhaud), os movimentos mais fortes de abertura a novos horizontes partem de músicos que começam a criar na década de 1910 (e que, novamente no dizer de Milhaud, escrevem aos trinta anos como Debussy), Villa Lobos (1887-1959) e Luciano Gallet (1893-1931). Sobre ambos, mas principalmente sobre Gallet, imprimem-se influências de um compositor estranho, enigmático, que marcou profundamente seus contemporâneos, entrando depois na sombra: Glauco Velasquez (1884-1913).

Deve-se registrar também as passagens meteóricas do pianista Arthur Rubinstein pelo Rio de Janeiro na altura de 1918, que, na enorme programação de uma série consecutiva de recitais tocava Albéniz, Granados, Monpou, Szimanowsky, Scriabin, Stravinsky, Prokofieff, músicos recentes e desconhecidos no Brasil. Como se sabe, Rubinstein acabou por descobrir Villa-Lobos, incluindo-o no seu repertório.

Ernâni Braga (1888-1948) e Fructuoso Viana (1896) despontavam como intérpretes e não propriamente como compositores, tendo participado da Semana de Arte Moderna na qualidade de pianistas. As composições de Ernâni Braga se resumiram principalmente em harmonizações de canções populares para cantores solistas e para corais; Fructuoso Viana só começou a compor em 1923, na Europa, vindo a incorporar, ao longo da década de 20, as manifestações crescentes do nacionalismo. Francisco Mignone (1897) passava pelo aprendizado europeu, escrevendo uma ópera italianizada, O Contratador de diamantes, onde só a "Congada", dança do 2º ato, poderia fazer pre

ver o futuro compositor nacionalista (fato aliás anotado por Mário de Andrade na revista Klaxon, quando da passagem do compositor por São Paulo, em férias de sua estadia na Europa). Lorenzo Fernandez (1897-1948) por sua vez, mal saído da situação de estudante da Escola Nacional de Música, ganhava prêmios de composição no Rio de Janeiro com pequenas peças para piano e para canto, e só alcança maior projeção com o seu Trio brasileiro (1924), com o qual adere à corrente nacionalista. Vale citar ainda Artur Pereira (1894-1946), outro compositor reduzido ao esquecimento, que na altura de 22 estudava na Europa recebendo pensão do governo, e que tinha algumas obras apresentadas pela Sociedade de Concertos Sinfônicos em São Paulo.

Camargo Guarnieri (1907) faz parte de uma geração posterior, e aparece musicalmente em 1928. Mais tarde ainda apareceriam Radamés Gnattali (1906) e Luís Cosme (1908).

Desse quadro se depreende que por ocasião da movimentação modernista da Semana havia no Brasil compositores reconhecidos e já maduros, que não prometiam sair do universo romântico em que se formaram, separados, por um hiato considerável, dos compositores que traziam idéias novas, todos em clara fase embrionária, com exceção de Villa-Lobos que já se apresentava em concertos desde 1915, deixando "ousadias" harmônicas, rítmicas ou timbrísticas, invadirem o campo de seu aprendizado tradicional. Luciano Gallet, mais novo que Villa-Lobos, manifestava preocupações relativamente avançadas quanto ao problema da composição musical, sendo a sua aproximação ao Modernismo menos uma explosão instintiva, como no caso de Villa-Lobos, e mais uma reflexão cerebral. Como se verá adiante, sua obra poderia e deveria ter constado nos festivais da Semana de Arte Moderna, se não estivesse nessa época restrita ainda a algumas poucas apresentações particulares.

Existia pois, entre a geração de Henrique Oswald e a geração de Luciano Gallet, um enorme vazio de criação, deixado pelo não-surgimento de nenhum compositor importante no final do século. O último grupo de compositores brasileiros (Oswald, Levy, Nepomuceno, Francisco Braga) havia se formado ainda no tempo do Segundo Reinado, beneficiando-se de um clima favorável no qual se mantinham continuamente compositores estudando na Euro

pa, enquanto a atividade musical era intensa no Rio de Janeiro. Segundo Mário de Andrade, esse "foi talvez o período de maior brilho exterior da vida musical brasileira", registrando-se a realização de grandes temporadas líricas, a presença de grande número de instrumentistas e pedagogos, incluindo Artur Napoleão e Luigi Chiaffarelli, que formaram escola no Rio e em São Paulo, dando consistência virtuosística à prática generalizada do piano (58). Formaram-se sociedades destinadas a promover a música sinfônica e a música de câmara: a Filarmônica (1841), o Clube Beethoven (1882) e o Clube Haydn (1883), fundado em São Paulo pelo próprio Levy, e os Concertos Populares (1887), à divulgação dos quais Hepomuceno também se dedicaria. Além dessa atividade inusitada, que Mário aponta, observe-se que foi a geração de Henrique Oswald que se incumbiu de chamar a atenção sobre a música sinfônica e a música de câmara, já que, antes disso, o interesse estava centrado fundamentalmente na ópera, na época de Carlos Gomes. Assim, é possível que o claro existente entre essa floração romântica imperial e os compositores modernistas da década de 20 se deva, em certa medida, ao baque da "decadência republicana", como diz Mário de Andrade, que representou um sensível esmorecimento da atividade musical na última década do século, perdendo-se desde então esse brilho exterior que caracterizara a fase antecedente. A verdade é que o processo de formação de compositores passa no final do século por uma transição, e é readaptado em certa medida: tanto Villa-Lobos como Gallet, representantes por excelência da fase inicial do Modernismo, tornam-se compositores modernos sem sair do Brasil: a Europa continua a ser um ponto de referência primordial, mas os canais de informação já estão mais aptos que no século XIX, e prontos a assimilar as grandes novidades cosmopolitas. Já vimos o testemunho de Milhaud, que nos faz ver uma burguesia viajada, ávida de se por rapidamente a par da produção artística européia, e que fazendo-o como pode, atende às ordens de Paris. Já vimos como se observam esforços parciais de atualização no ensino. Quando Villa-Lobos e Gallet despontam, e depois deles toda a geração numerosa que os segue, haviam mudado não só os procedimentos técnicos da composição, insinuando um novo universo sonoro, mas as próprias condições em que se forjavam os músicos, não pela demorada e espinhosa peregrinação às fontes, num processo lento de transplante à distância, mas pela assimilação mais rápida e criativa das infor-

mações. De resto, não é o próprio movimento modernista como um todo que acompanha a eclosão cosmopolita dessa burguesia endinheirada pelo café, que se apresta a financiar a indústria, ao mesmo tempo em que deseja se atualizar?

Afastados os compositores menores e quase nada influentes, temos, pois, na iminência da Semana de Arte Moderna, dois grupos bem demarcados como faixa etária: uma geração madura e já reconhecida, em contraste com uma geração nova que mal se configura ainda e que só encontra um compositor em condições de representá-la, que é Villa-Lobos. Se o contraste entre essas duas faixas é bem marcado pela idade e pelo modo de formação, a linguagem musical utilizada nos dois grupos tem pontos de intersecção, no apego que Villa-Lobos mantém, por exemplo, em parte de sua obra, à tradição romântica, ao descritivismo programático. Fora disso, o panorama abre-se a novas balizas, a um novo mundo de referências, que causa estranheza quando não escândalo àqueles que se agarram aos limites propostos pela geração minguante.

2. Gallet: uma nota fora do tempo da história

Ainda que durante a década de 20 Mário de Andrade tenha chamado bastante a atenção sobre a singularidade da situação de Luciano Gallet na música brasileira, o compositor foi praticamente esquecido depois de sua morte. Segregado tanto naquela parte inicial de sua obra que o modernismo nacionalista rotulou de "francesismo", como no aproveitamento rigoroso e sintético do folclore em sua obra posterior, Luciano Gallet foi condenado então ao naufrágio pela quase inviabilidade dos propósitos de sua música num meio açambarcado pelo nacionalismo de efeito fácil ou vistoso.

Sem estar presa à história da Semana, sua figura comparece no entanto aos subterrâneos do Modernismo, conforme atesta Mário de Andrade num texto publicado em 29, quando da edição de uma série de peças de Gallet pela Casa Artur Napoleão:

"Luciano Gallet soube escolher com gosto e muita clareza crítica principalmente, obras e épocas significativas na evolução dele.

Assim por exemplo, a passagem de 1918 pra 1919 é violenta e decisiva. É curioso constatar que trata-se da mesma época em que um grupo de artistas aqui em S. Paulo, reunidos em torno de Breche ret e Anita Malfatti, que nos tinham trazido da Europa uma inquietude

tação nova com o Expressionismo e o Cubismo, ^{em} faziam... a passagem. Nem se pode mesmo dizer que foi evolução, tal a violência da mudança. Foi deveras um abandonar completo de normas hereditárias e uma correria desfraldada por um mar de sensações e idéias tão novas que não teve descaminho, errada ou descoberta que não praticássemos numa experiência dura mas divinamente emocionante.

Em Luciano Gallet a mudança foi igualmente violenta, embora se referisse a épocas mais atrasadas que as da gente aqui. 1919 pra ele foi assim como quem diz a descoberta do cromatismo e das escalas exóticas. Estas por intermédio de Debussy; aquelas está me parecendo muito que mais por intermédio de Glauco Velasquez" (59).

Esse "cromatismo novo" e "exacerbado", de que fala Mário, é "sistematisado conscientemente às vezes", sem ter "nada de cromatismo diretamente provindo da pesada lição wagneriana".

Na página de rosto do Hieroglifo, "prelúdio" datado de 1922, lê-se:

"Hieroglifo é a exteriorização de um estado moral. Ao intérprete, pesquisar e transmitir o seu sentido. Movimentos de grande liberdade, em coloridos violentos ou expressivos. Emprego apurado dos pedais, obtendo deles o máximo de efeito".

Ao invés dos "programas" que frequentemente compareciam à capa das peças para piano editadas nessa época, orientando a leitura através da linha fácil e exterior de uma estória, temos aqui um convite à concentração musical não-descritiva e à pesquisa da sonoridade: "exteriorização de um estado moral" (psicológico) cujo sentido não está numa fórmula verbal já dada com antecedência, mas que aparece como resultante do diálogo entre a sensibilidade do intérprete e a partitura.

Dotada de uma rítmica flexível que foge sempre à métrica do compasso pela combinação de medidas irregulares ou mesmo pelo "ritmo livre" sem compasso; com uma pontuação prosódica cheia de interrupções, reticências, acelerações e retardamentos; a peça distingue-se também por não seguir um desenvolvimento melódico linear, procedendo pela combinação de motivos curtos em cujas interferências parece desejar-se a descontinuidade e às vezes a simultaneidade próprias à dinâmica de um tempo interior.

Resultado avançado da desintegração de tendências agudamente românticas da passagem do século, via Glauco Velasquez, a obra de Luciano Gallet está pedindo reavaliação e estudo, juntamente com a obra de seu mestre, an

bas fragmentárias ou soterradas e dotadas do interesse daquilo que ficou perdido num tempo onde necessidades imediatas estancaram muitas vezes os veios fecundos da criação.

3. Pequena revisão histórica: a tradição disponível do modernismo

Passo agora a dar algumas indicações sobre a obra dos músicos anteriores ao Modernismo, e que representavam pois a tradição imediata a pesar como referência sobre as manifestações modernistas.

Henrique Oswald viveu, como já disse, grande parte de sua vida na Europa. É no início do século, em 1903, que resolve estabelecer-se no Brasil, onde dirigiu o Instituto Nacional de Música. De sua experiência européia ficaram marcas profundas, - além do aprendizado técnico, de certa convivência com músicos importantes, como Liszt, e do prêmio que lhe atribuíram, na França, pela peça "Il neige!" em 1902. Segundo depoimento de Luiz Heitor, preferia o francês não só para título de suas composições como para a vida diária (60). Ao dividirem o terreno musical do passado em músicos que tiveram e que não tiveram intenções nacionalistas, os modernistas deram mais valor a Levy e a Nepomuceno do que a Oswald, apesar de reconhecerem a superioridade de sua "técnica muito larga e perfeitamente assimilada", de "criador fino, sempre delicado, inimigo do ápero e do banal" (61). Mário de Andrade critica o seu despaiamento, em artigo escrito por ocasião da morte do compositor, em 1931: "Oswald provinha duma geração terrível e, por assim dizer, sem drama. Gerava-se da segunda metade do século XIX, quando ajuntados, compediados e estilizados os elementos popularescos do Romantismo, os homens caíram no sutil, no refinamento, numa filigrama contumaz que atingia a própria maneira de viver. Daí um inevitável diletantismo que, si não teve resultados imediatamente desumanos para parnasianos, simbolistas e impressionistas da Europa velha, desumanos foram, eminentemente despaisadores e turísticos pros americanos. E pros brasileiros em particular, Henrique Oswald foi talvez o mais despaisado, o mais desfuncional de quantos artistas viam eram dessa segunda metade do séc. XIX, e estragaram aquela sumarenta ignorância romântica com que os Alvares de Azevedo e os Cândido Inácio da Silva iam abrasileirando sem querer a nossa fala e o nosso canto" (62).

Independente das críticas dos modernistas, que se acirram na medida do nacionalismo crescente na década de 20, sua obra recebe durante esse tempo sinais de reconhecimento: a Sinfonia op. 43 é executada em primeira audição no Rio de Janeiro pela orquestra do Teatro Colón de Buenos Aires sob a regência do maestro argentino Gino Marinuzzi, com grande sucesso, repetido pela Filarmônica de Viena, que esteve no Brasil em 1922, sob a regência de Weingartner, que inclui em sua programação dois dos movimentos da mesma sinfonia. Nos últimos anos de vida foi cercado de uma série de concertos, no Rio e em São Paulo, em sua homenagem.

A mesma Sinfonia op. 43 dá uma medida do domínio técnico de Oswald sobre a massa orquestral: sua obra é menos linear que a de Levy e Nepomuceno, formando um tecido rico onde várias ordens de motivos interferentes se cruzam continuamente, obtendo também resultados curiosos de deca
agem e distribuição timbrística. Sua técnica é nuançada, procedendo por uma cuidadosa elaboração das sutilezas instrumentais e às vezes por golpes de efeito: o primeiro movimento da sinfonia termina por uma surpreendente e abrupta conversão do grandioso tutti orquestral no barbaresco evasivo de alguns sopros, por uma espécie de "desligamento" da massa orquestral, reduzindo a atmosfera grandiloquente ao clima de contensão preferido pelo compositor. Do scherzo da mesma sinfonia Mário de Andrade diz o seguinte: "Os dois caracteres psicológicos mais salientes da música de Henrique Oswald são curiosos de se estudar: sensualidade e comichada. E pela maneira com que se apresentam, eles se ligam numa lógica muito clara. A sensualidade de H. Oswald é blandiciosa, cheia de den
gue, um pouco passiva, bastante feminina. Se compraz em linhas melódicas flexíveis, em harmonias refinadas e sem a mínima rudeza", do que se defende "por meio dum leveza meio irônica, meio sarcástica", e principalmente por meio dum alegria infantil e inventadeira" (63). O humor e a ironia que Mário de Andrade enxergou tão acentuadamente nesse soherzo provém dum exploração intensiva do contratempo, isto é, a utilização, dentro da regularidade do compasso, de um descompasso dado pela contínua queda de elementos fortes em tempos fracos. Acontece assim como se os motivos melódicos estivessem ritmicamente desfocados, fazendo da peça um exercício refinado de perturbações da quadratura. Acrescentem-se a isso

os contrastes de timbre e de ataque pelo qual os sopros comentam insistentemente as frases das cordas. Esse movimento da Sinfonia op. 43 lembra os movimentos rápidos das Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos, dos quais parece praticamente contemporâneos.

A sinfonia foi terminada em 1912. Observe-se que Henrique Oswald leva às suas culminâncias, na música brasileira, a maestria dos recursos postos em jogo pelo sinfonismo romântico, de caráter métrico e tonal, sem levar em conta no entanto os problemas de estrutura harmônica abertos pelo impressionismo debussysta, num momento em que Schoenberg já era claramente atonal. Evidentemente, esse problema de atraso em relação às inovações técnicas européias diz respeito não só a H. Oswald, mas a toda cultura de um país dependente; e interessa obviamente ao traçarmos o quadro preparatório de um movimento de modernização.

Vale acentuar também que nem sempre as peças de Oswald apresentam o mesmo interesse da sinfonia citada acima. Há outras peças, como o Andante e variações para piano e orquestra, em que não faz mais que expor o seu domínio dos clichês virtuosísticos, numa coleção de arpejos, floreios, ornamentos de toda ordem dentro da métrica regular. Nesses casos, caímos numa obra que além de não apresentar nenhum sentido inovador dispõe de uma reduzida tensão formal, prevalecendo não o mestre sutil e irônico mas simplesmente o cultor de filigramas.

Ao lado da composição, que também ensinou no Instituto Nacional de Música, Francisco Braga dedicou-se à regência, dirigindo a orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos no Rio de Janeiro. Pertence ao grupo de compositores que só se dedicaram às pesquisas nacionalistas episodicamente, e ainda assim com um acentuado sentido de exotismo e de pitoresco. Representa exemplarmente, como já dissemos, a preferência do início do século pelo poema-sinfônico e não pela sinfonia, com Paysage, Cauchemar, Marabá, Insônia. Segundo Luiz Heitor, compensa a falta de imaginação com uma paciência de ourives, (primando pelo acabamento cuidadoso da peça) e, como último remanescente de sua geração, cumpriu a certa altura o papel de "centro de convergência da música brasileira" (64).

Curiosamente, Levy e Nepomuceno, que já tinham desaparecido por oca

sião da Semana de Arte Moderna, foram os compositores a que os modernistas se apegaram mais, depois da Semana, quando as preocupações nacionalistas se acentuaram. Os dois já haviam se antecipado ao nacionalismo modernista, propondo desde o século XIX a utilização de temas folclóricos na música erudita, antecédidos nesse ponto por Brasília Itiberé da Cunha (1843-1913), autor de uma peça para piano, "A sertaneja", que teria sido executada em reunião particular por Liszt.

O estágio europeu de Alexandre Levy pendeu mais para o Romantismo alemão do que para o francês, com influências especialmente marcadas de Schumann. Além da divulgação da música de câmara, a que já me referi, com as promoções do Clube Haydn, Levy fez crítica musical no Correio Paulistano, o que certamente deveria merecer estudo. Como viria a acontecer futuramente com Glauco Velasquez e Luciano Gallet, morreu cedo, antes que sua obra levasse a cabo o projeto implícito.

A sua Suite brasileira (1890) data do mesmo ano do seu Tango brasileiro, para piano, e do poema sinfônico Comala, e foi estreada sob a regência de Leopoldo Miguez. Utiliza no "Prelúdio" o tema do "Vem cá, Bitu", que também motiva as 13 Variações sobre um tema popular brasileiro. No entanto, a inclusão do tema popular não altera praticamente, neste caso, os contornos tradicionais da peça, funcionando como uma citação, uma alusão a outro repertório, denunciando uma intenção, mas não uma inovação técnica. A aproximação do tema popular aos procedimentos habituais do sinfonismo europeu não faz mais que roçar a superfície, sem afetar mais profundamente a sua constituição. No caso do "Samba", que encerra a Suite, o problema é não apenas melódico, mas rítmico, introduzindo-se a síncopa que passaria a ser o procedimento por excelência de quem quisesse escrever música de caráter nacional. Em Levy, como em Nepomuceno, e posteriormente nos nacionalistas da década de 20, a síncopa passou a ser a senha da música brasileira, motivando os protestos de Mário de Andrade, que em 1928 veria nesse emprego abusivo um procedimento banalizador da música erudita e uma simplificação drástica da grande complexidade rítmica da música popular. No "Samba" aparece, pois, a célula rítmica que está na raiz do maxixe (4/4 | 3/4 | 4/4), mostrando ainda afinidades bem marcadas com a habanera (isto é, com as fontes espanholas).

também a sua suite Reisado do Pastoreio com um não menos vigoroso "Batuque".

Nepomuceno não chegou a realizar o projeto da ópera cômica Garatujá sobre texto de Alencar, da qual ficou apenas um "Prelúdio" de 1904. Trata-se de uma peça que explora o contraste de timbres, o contraste de movimentos e pausas bruscas, a superposição de acontecimentos orquestrais em vários níveis, do que resulta um dinamismo brilhante, que não se sustenta, no entanto, ao longo de toda a obra, cujo final decai sensivelmente de interesse.

Convém lembrar ainda o nome do pianista americano Louis Moreau Gottschalck (1829-1869), que fez furor aos salões do Segundo Império com o seu virtuosismo, tendo dedicado à Princesa Isabel uma conhecida "Fantasia sobre o Hino Nacional Brasileiro". De Gottschalk interessam aqui não os exercícios de virtuosismo superficial mas as peças para piano que utilizam elementos ligados ao folclore negro americano, como Banjo e Banbola. Nessas peças a técnica pianística é adaptada de maneira a imitar e incorporar os recursos instrumentais da música folclórica de uma região dos Estados Unidos que, marcada pela presença do negro e do espanhol, apresenta acentuada semelhança, nos motivos rítmicos, com o maxixe e o tango brasileiro. Sem efusões românticas, mas observando uma rigorosa exploração de contrastes entre os registros grave e agudo, a secura do ataque, o martelato, as notas repetidas, efeitos de timbre, essas obras escritas por um estrangeiro parecem mais próximas das raízes populares negras do próprio folclore nacional do que grande parte das tentativas nesse sentido por parte dos compositores brasileiros a que estou me referindo, principalmente as tentativas sinfônicas, de mais difícil elaboração. Nesse sentido, a obra de Gottschalk teria influenciado também em Nazareth, e colaborado, portanto, para a solução original a que este chegou, ao aproximar decisivamente uma estilização requintada, com traços eruditos, das próprias fontes técnicas da música popular.

Concluindo: a tradição musical que marcava a sua presença de maneira mais saliente, na iminência da Semana de Arte Moderna, era a produção oitocentista dos músicos do Rio (principalmente) e de São Paulo, caracterizada pela absorção do Romantismo europeu. Quando utilizados, os ele

mentos da música popular aparecem sempre como material temático e não como matriz técnica, sem afetar os princípios de composição da obra, calcados esses na tradição erudita. Guarda-se assim, de maneira geral, uma acentuada defasagem entre a técnica folclórica e a técnica erudita, impondo-se esta sobre aquela de maneira unilateral.

II. A MÚSICA NA SEMANA DE ARTE MODERNA

A. OS FESTIVAIS

1. A música como espetáculo

A tradição crítica firmou sobre a Semana de Arte Moderna um conceito que corresponde àquilo que ela desejou ser: um marco, um divisor de águas, um ritual de ultrapassagem, inserindo-se ostensivamente na "tradição de ruptura" que caracteriza, segundo Octavio Paz ⁽¹⁾ a idéia de modernidade, e que põe acentuada ênfase na oposição entre o velho e o novo. Realmente, a assimilação renovadora das idéias estéticas agitadas na Europa no começo deste século, favorecida no Brasil pelo clima de industrialização e urbanização crescentes, defronta-se com a resistência de um meio artístico esclerosado, fortemente avesso a transformações, cultivando uma produção artística bastante retoricizada e baseada na idéia da arte como imitação direta da natureza. O período de 1890-1920 corresponde, de maneira geral no Brasil, à acomodação da literatura ao papel de "ornamento da so

cidade", aderindo a função do escritor às instituições acadêmicas, e fazendo-se deste um "apêndice da vida oficial"⁽²⁾. Acompanha esse idílio da literatura com o poder estabelecido uma arte conservadora movendo-se dentro dos horizontes mentais estritos das classes dominantes. Como vimos acima, Coelho Neto representa no ponto que nos interessa, isto é, na convergência da literatura e da música, uma postura esteticamente contrária à inovação, aliada à incapacidade de compreender a sociedade como um todo. Eclodindo em meio a esse campo de tácita promoção do passado, o movimento modernista instaura-se basicamente como choque, confronto, polêmica, afirmação de tendências. A um ideário estético onde entram os conceitos de simultaneidade, de síntese, de deformação (contestando a ilusão da arte como mera imitação do real), une o esforço para alargar o âmbito de sua visão da sociedade. O modernismo teria correspondido, assim, a "um esforço -em parte vitorioso- para substituir a uma expressão nitidamente de classe (como a dos anos 1890-1920) uma outra, cuja fonte inspiradora e cujos limites de ação fossem a sociedade total".⁽³⁾

Os promotores da Semana procuram, deliberadamente, a exasperação dos pronunciamentos, a controvérsia localizada no centro do seu tema (a renovação da linguagem nas artes), e montam para isso um grande aparato expositivo em que se conjugam várias artes para fazer valer massivamente os seus pontos de vista. Um grupo de novos artistas, patrocinado por uma burguesia de tradição latifundiária, apresenta-se coeso em torno da renovação, minando os núcleos da arte oficial. Reside assim, sob a amostragem da produção literária, musical, plástica, que constitui a Semana, um fundo de negação, a idéia de ruptura com o passado, ainda que a arte exposta vivesse intimamente a contradição de ter também raízes fortemente atadas à tradição que nega. Mais que isso, a superação total da arte velha está implicada com a superação mais completa das condições em que esta surgiu.

A Semana não chega a ser propriamente a realização acabada da modernidade, mas insiste em ser seu índice, daí um certo desequilíbrio entre o que se alardeia e o que se mostra. Há um

movimento intensivo para recortar tendências, marcar o campo (vendi-lo, e o grupo modernista consegue colocar isto em cenários espetáculos refinados do Municipal instaura-se um teatro generalizado de atitudes, onde tudo significa um modo de significar (quadros, poemas, peças musicais, gestos, vaias), ameaçando a todo o momento aludir ao modo pelo qual a burguesia concebia as transformações do tempo, na arte e na sociedade, resumidas no confronto entre passadismo e "futurismo". Um chinelo equívoco de Villa Lobos, exigido por uma infecção no pé que acometia o compositor, provoca, ao aparecer no palco, a interpretação de que se trata de mais um gesto de "futurismo", conforme fixou o anedotário do movimento. Espetáculo mundano e palco do debate de idéias, a Semana se constituiu num verdadeiro "happening" de público e de classe. (4). A burguesia paulistana parecia viver em frenesi no seu tempo, enquanto os intelectuais se entregavam às discussões frenéticas.

Coeexistem, pois, na Semana, pelo menos três níveis distintos de atividade: o acontecimento, a proposta estética, a produção artística. Convém igualmente distinguir ao estudar a participação da música no movimento, três aspectos de sua realização: 1. a música como acontecimento; 2. a música no contexto das idéias modernistas; 3. a linguagem musical propriamente dita.

O estudo do acontecimento musical da Semana concentra-se nos três festivais de fevereiro, e nos seus desdobramentos concertísticos e polêmicos. Atenta para o programa dos espetáculos, os autores escolhidos, os intérpretes participantes (seus depoimentos) para a crítica anônima de jornal (enquanto faz circular as opiniões), e para os artigos imediatamente ligados à Semana em que se debate a questão da arte moderna. Conforme adiantamos, seja no pronunciamento dos modernistas, na crítica ou nas reações do público, o acontecimento propõe uma contínua volta ao debate entre passadismo e "futurismo" formulando a transição modernista como se esta fosse uma autêntica fratura do tempo. A agitação modernista postula uma pergunta estética: é lícito transgredir as normas tradicionalmente admitidas na criação artística? Ao desenhar a corrente de opiniões, que arma o jogo de superfície do mo-

vimento, o problema estilístico converte-se rapidamente em um emblema ideológico, e a oposição entre o velho e o novo não se restringe ao estético, mas ganha conotações éticas e políticas, ainda que difusas. O jogo do pró e do contra não serviu apenas para denominar uma seção jornalística n' A Gazeta,⁽⁵⁾ mas ajuda a definir a maneira pela qual se configuram as atitudes: é na polêmica simplista, onde o "velho" e o "novo" são frequentemente tingidos de modismos que ressoa a mudança de valores que afeta a sociedade de modo mais geral. No caso da música, essa dicotomia rebata claramente na polêmica entre Menotti del Picchia e Oscar Guanabarro, e na própria maneira de ouvir e distinguir as peças executadas nos festivais da Semana, como veremos logo adiante.

O estudo das relações entre música e idéias na eclosão do modernismo volta-se, por sua vez, para as produções ensaísticas contidas em livros e revistas da época, a crítica musical assinada, as tentativas de aproximação entre música e literatura. Remete também às idéias influentes que servem de balizas referenciais para os modernistas brasileiros.

O estudo da produção musical remete ao exame das partituras executadas na Semana de Arte Moderna, atendo-se aos aspectos intrínsecos da linguagem musical em questão.

Nos propomos, pois, ao estudar um momento complexo da relação entre as artes, a separar a produção musical enquanto tal, da reflexão sobre ela e da sua audição por um determinado público. Neste capítulo vamos basicamente estudar a presença da música no conjunto de acontecimentos que forma a Semana de Arte Moderna, deixando as relações entre música e idéias e seu estudo intrínseco para reflexão posterior.

Por ora, interessa situar alguns traços básicos da Semana como acontecimento, adiantando-se alguns aspectos da situação específica da música dentro dela.

Como já disse, existe no clima criado na Semana uma certa defasagem entre as idéias e as obras, uma preocupação febril de atualização com referência às vanguardas européias, e portanto de afastamento da tradição, que contradiz no entanto

a própria formação dos modernistas, presa ao passado, e ainda em processo de superação e amadurecimento. Deste modo, se a marcação que divide o passado e a modernidade é compacta no campo da atitude polêmica, é difusa no campo criador. Essa defasagem pode ser sentida, em certa medida, tanto na literatura como nas artes plásticas e na música.

O alcance efetivo das obras apresentadas na Semana de Arte Moderna deve ser distinguido, portanto, do alcance das agitações estéticas,—das obras citadas, dos nomes europeus que vêm continuamente à baila. Se a literatura de Oswald, Mário e Bandeira paga em parte seu tributo à tradição, ainda que viva da agudamente a sua superação, que dizer de Graça Aranha, Menotti, Guilherme de Almeida? A obra dos autores modernistas intersectou muitas vezes com o simbolismo, e mesmo com o parnasianismo, apresentando-se frequentemente como um deslizamento mais avançado do primeiro.

Sobre a situação das artes plásticas, Araci Amaral a resume da seguinte maneira: "(...) longe de "futurista", como fora por muitos rotulada, a exposição do Municipal na Semana de Arte Moderna, se necessário fosse uma definição como tendência, apresentou como dominante, número maior de obras de tendência pós-impressionista (Anita e John Graz, além de dois neo-impressionistas, Rego Monteiro e Zina Aita). Tudo o demais é experiência de difícil determinação como tendência, por serem de precedência romântica ou estudos visando a um cubismo apreciado,—se bem que não digerido e inautêntico" (6).

Na música, dá-se uma defasagem que procurarei mostrar — mais longamente neste trabalho: a absorção de informações sobre a atualidade européia é, evidentemente, muito mais rápida — que o amadurecimento técnico propriamente dito no nível da criação. Informados pelas revistas estrangeiras, e, em especial por La Revue Musicale, os modernistas têm seus pontos de referência em Stráwinsky e nos Seis. "(...) a música de Stráwinsky, reagindo contra o lirismo psicológico de Debussy, procurando, como já se observou, manifestar a própria vida do objeto no mais rico dinamismo que se passa nas coisas e na emoção do artista

(...). A tirania da moda declara Debussy envelhecido e sorri do seu subjetivismo transcendente. A tirania da moda reclama a sensação forte e violenta da interpretação construtiva da natureza, pondo-se em íntima correlação com a vida moderna na sua expressão mais real e desabusada" (7). Se algumas vezes in sinuam-se afirmações anti-debussystas, como na conferência de Graça Aranha, Debussy está no entanto presente na Semana, apesar disso, através das interpretações pianísticas de Guiomar Novaes, ou das influências sobre Villa-Lobos, "debussysta zan gado", como diria dele Oswald de Andrade em 1924 (8).

Por outro lado, se coube à música tentar oferecer, como as outras artes, uma amostra daquilo que de mais arrojado se fazia no Brasil em seu campo, àquela altura, ela desempenha, como arte durativa por excelência, a função específica de pre encher o tempo do espetáculo, de fazer continuar o show, ocu pando grande parte dos festivais. Além disso, colaborou para atrair o público: se Graça Aranha poderia ser naquele momento uma figura respeitável e razoavelmente conhecida, muito pro vavelmente Guiomar Novaes e Ernani Braga atrairiam mais especta dores do que ele, já que se constituíam no fenômeno tipicamente de público que é o virtuoso. Os pianistas participantes da Semana chamavam sobre si a atenção e, independente de mo dernismo ou não, eram polos de atração. Serviram, portanto, pa ra mediar, em grande parte, o público e as cúpulas organizado ras do movimento.

2. Os programas

A Semana de Arte Moderna desenvolveu-se em três festi vais, realizados nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922. Se gue-se a programação anunciada nos jornais da época.

PROGRAMA DO PRIMEIRO FESTIVAL

2a. FEIRA, 13 DE FEVEREIRO

1a. PARTE

Conferência de Graça Aranha:

A emoção estética na arte moderna, ilustrada com música executada por Ernani Braga e poesia por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho.

Música de câmara:

Villa-Lobos

1. Sonata II de violoncelo e piano -- (1916)
 - a) Allegro moderato;
 - b) Andante;
 - c) Scherzo;
 - d) Allegro Vivace sostenuto e finale.

Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos

2. Trio Segundo : violino, violoncelo e piano -- (1916)
 - a) Allegro moderato;
 - b) Andantino calmo (Berceuse-Barcarola);
 - c) Scherzo-Spiritoso;
 - d) Molto allegro e finale.

Paulina d'Ambrósio, Alfredo Gomes e Fructuoso de Lima Vianna

2ª. PARTE

Conferência de Ronald de Carvalho:

A pintura e a escultura moderna no Brasil.

3. Solos de piano: Ernani Braga :
 - a) (1917): "Valsa mística" (da Simplex Coletânea).
 - b) (1919): "Rodante" (da Simplex Coletânea).
 - c) (1921): A fiandeira.
4. Otteto -- (Três danças africanas):
 - a) "Farrapos" -- ("Danças dos moços") -- 1914;
 - b) "Kankikus" -- ("Danças dos velhos") -- 1915;
 - c) "Kankikis" -- ("Danças dos meninos") -- 1916.

Violinos: Paulina d'Ambrósio, George Marimazzi.

Alto: Orlando Frederico.

Violoncelos: Alfredo Gomes, Basso: Alfredo Corazza.
Flauta: Pedro Vieira, Clarino : Antão Soares.
Piano: Fructuoso de Lima Vianna.

PROGRAMA DO SEGUNDO FESTIVAL

4a. FEIRA, 15 DE FEVEREIRO

1a. PARTE

1. Palestra de Menotti del Picchia

Ilustrada com poesias e trechos de prosa por Oswald de Andrade, Luiz Aranha, Sérgio Milliet, Tácito de Almeida, Ribeiro Couto, Mário de Andrade, Plínio Salgado, Agenor Barbosa e dança pela senhorinha Yvonne Daumerie.

2. Soles de piano: Guiomar Novaes:

- a) E.R. Blanchet: Au jardin du vieux Serail (Andrinopoli)
- b) H. Villa-Lobos: O Ginete do Pierrozinho.
- c) C. Debussy: La soirée dans granade.
- d) C. Debussy: Minstrels.

INTERVALO

Palestra de Mário de Andrade no saguão do Teatro.

2a. PARTE

1. Renato Almeida

Perennis Poesia

2. Canto e piano

Fraderico Nascimento Filho e Lucília Villa-Lobos

1919- a) "Festim Pagão".

1920- b) "Solidão".

1917- c) "Cascavel".

3. Quarteto Terceiro (cordas 1916)

a) Allegro giusto.

b) Scherzo satírico (pipocas e porcocas).

c) Adagio.

d) Allegro con fuoco e finale.

Violinos: Paulina d'Ambrósio— George Marinuzzi.

Alto: Orlando Frederico.

Violoncelo: Alfredo Gomes.

PROGRAMA DO TERCEIRO FESTIVAL

6a. FEIRA, 17 DE FEVEREIRO

1a. PARTE

Villa-Lobos:

1. Trio Terceiro -- violino, violoncelo e piano (1918)

- a) Allegro com moto;
- b) Moderato;
- c) Allegretto spiritoso;
- d) Allegro animato.

Paulina d'Ambrósio, Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos.

2. Canto e piano : Marie Emma e Lucília Villa-Lobos
Historietas de Ronald de Carvalho (1920)

- a) "Lune d'octobre";
- b) "Voilà la vie";
- c) "Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie".

3. Sonata Segunda -- violino e piano-- (1914)

- a) Allegro non troppo;
- b) Largo;
- c) Allegro rondó -- Prestissimo finale.

Paulina d'Ambrósio e Fructuoso Viana.

2a. PARTE

Villa-Lobos:

4. Solos de piano: Ernani Braga:

- a) "Camponesa Cantadeira"--(da Suite Floral)--1916.
- b) "Num berço encantado"--(da Simples Coletânea)1919.
- c) Dança infernal - 1920.

5. Quarteto Simbólico --(Impressões da vida mundana)

--flauta, saxofone, celesta e harpa ou piano

Com vozes femininas em coro oculto-- (1921)

- a) Allegro non troppo;
- b) Andantino;
- c) Allegro, finale.

Pedro Vieira, Antão Soares, Ernani Braga e Fructuoso de Lima Vianna.

Os autores executados na Semana foram, conforme mostram os programas, Villa-Lobos, Debussy e Blanchet. O primeiro ocupando a maior parte dos programas, os dois outros incluídos, com Villa-Lobos, na apresentação de Guiomar Novaes, que se deu no segundo festival. A esses três nomes é preciso acrescentar no entanto mais outros três: Vallen, Satie, e Poulenc. O primeiro destes foi executado fora de programa por Guiomar Novaes, que tocou o seu "L'arlequin" quando solicitada insistentemente pelo público (segundo comentário de jornais, pessoas da plateia pediam Chopin). Peças de Satie e Poulenc, interpretadas por Ernani Braga, ilustraram a conferência de Graça Aranha, "A emoção estética na arte moderna", na abertura da Semana.

A pequena peça de Satie, utilizada pelos modernistas, correspondia exatamente à intenção de provocar impacto polêmico logo de saída: trata-se "D'E driophthalma", a segunda da série tripartite dos "Embryons desséchés", e é uma citação paródica da "Marcha fúnebre" de Chopin. "Desta zombaria está impregnada a música moderna que na França se manifesta no sarcasmo de Eric Satie e que o grupo dos Seis organiza em atitude", dizia Graça Aranha (9). Nessa peça, Satie faz contrastar o tom misterioso da parte inicial da marcha fúnebre com a redução desnuda da da parte central, cuja melodia apresenta na obra de Chopin acentuada intensidade elegíaca, e que é despida aqui, no entanto, de suas inflexões dinâmicas (o que resulta numa espécie de achatamento dos relevos sonoros) e reduzida a exposição da harmonia ao mecanismo de um baixo infantilizado. A simplificação drástica do trecho musical citado visa evidentemente a provocar o efeito de estranhamento, apresentando como maquinismo sonoro elementar um fragmento de tradição musical fortemente mantido. A apresentação dessa peça corresponde, no contexto

da Semana, enquanto atitude de ruptura com o passado, às afirmações de Oswald de Andrade sobre Carlos Gomes: "Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória de família, engolimos a cantarelice toda do 'Guarani' e do 'Schiavo', inexpressiva, postiça, nefanda" (10). Como veremos mais adiante, os dois acontecimentos têm, paralelamente, consequências polêmicas: se as afirmações de Oswald provocam a resposta irada do crítico carioca Oscar Guanabara, motivando polêmica deste com Menotti del Picchia, a execução da peça de Satie no primeiro festival é causa de uma dissensão interna, já que Guionar Novaes, participante do movimento, manifesta-se publicamente contrária à paródia, em carta dirigida ao jornal O Estado de São Paulo (11).

Temos assim, entre os músicos escolhidos para representar a arte moderna na Semana, Villa-Lobos e cinco compositores franceses. Essa amostragem da música francesa pode ser dividida em duas linhas: Debussy, Blanchet e Vallois, de um lado, Satie e Poulenc de outro. Dos três compositores executados por Guionar Novaes, temos em Debussy um músico de maior importância, e, nos outros dois, compositores menores e não representativos, que em nada contribuíram para o advento da música moderna: se "L'arlequin" é uma peça desprezível de gênero "número extra", "Au jardin du vieux Serail" que faz parte da suite Andrinople é uma obra impressionista tingida de exotismo. Debussy, compositor que marca decisivamente a história musical, passava, nessa época, pela revisão crítica dos Seis: o panorama musical francês vivia acirradamente essa questão, embora se veja hoje que Debussy tem incomparavelmente mais consequência para o desenvolvimento da música moderna que o grupo liderado por Cocteau.

Villa-Lobos, que, como já vimos, era com Gallet o compositor no Brasil com uma bagagem mais tendente à modernização à quella altura, contribuiu para a Semana com vinte peças de varia do fôlego, todas incluídas na órbita da música de câmara, já que não se mobilizou no momento nenhum aparato sinfônico.

Composto em épocas diferentes dentro do período que vai

de 1914 a 1921, o repertório de Villa-Lobos para a Semana formou-se com duas sonatas, dois trios, dois quartetos, um octeto (nas Danças africanas), seis peças para canto e piano e sete peças para piano-solo. A mais antiga entre todas era "Farrapos", datada de 1914, e as mais recentes, o Quarteto simbólico e a Fiandeira. Mesmo as peças novas não estavam sendo apresentadas pela primeira vez na Semana, e, ao contrário, a maioria delas já havia passado mais de uma vez pelos programas de concerto de Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. "Farrapos", por exemplo, já teria sido executada já nos primeiros concertos de Villa-Lobos, em 1915, por Lucília Guimarães Villa-Lobos (12). Registram-se já as primeiras apresentações da Segunda Sonata para violoncelo e piano em 1917 (13), e do Segundo Trio, "Kankikis", Terceiro Quarteto, "Festim pagão", "Cascavel", de 1919 (14). O Quarteto simbólico, o Terceiro Trio e as Historietas foram apresentados em primeira audição num só concerto realizado no Rio no dia 21 de outubro de 1921, em homenagem a Madame Santos Lobo, a quem o compositor dedicou o Quarteto. (Mais tarde, em abril de 22, pouco depois da Semana, Villa-Lobos também apresentaria em São Paulo, em concerto sinfônico de obras suas, uma peça em homenagem ao conselheiro Antônio Prado, denominada Verde Velhice).

O programa musical da Semana, visto como um conjunto e como um acontecimento, povoado de peças camerísticas muitas vezes longas, parece pesado e de difícil apreensão a uma primeira escuta, acrescentando-se a isso o fato que as peças eram em geral estranhas ao estilo mais frequente no repertório de concertos, e as condições em que foram executadas favoreciam menos a escuta e mais o festejo da polêmica artística. É compreensível, pois, que da massa de quartetos, trios, sonatas, que formam o prato de resistência da programação, ainda que não facilmente digerível para um público formado com a ópera e a "pianolatria", destaquem-se apenas alguns pontos mais salientes, que despertam atenções da maneira especial. Se percorremos o conjunto dos comentários críticos à Semana, a crítica anônima de jornal, sentindo-a como indício da repercussão das obras, obser-

varemos que as peças distinguidas com maior atenção são justamente aquelas que apresentam traços já dominados e conhecidos, ou as que são, por algum motivo, já marcadamente ousadas, e ostensivamente "inusitadas".

No primeiro caso encontraríamos as peças pianísticas, em geral mais curtas e afeitas à demonstração de virtuosismo, e já naturalmente mais aderentes ao gosto do público; e as peças "características" de efeito, com perfil rítmico saliente e marcado, que são as Danças africanas. "Ainda nesta 2a. parte, a música teve papel saliente. Foi profunda a impressão causada pelas Danças africanas. Sem diminuir os méritos do autor, pode-se dizer que os intérpretes muito contribuíram para esse êxito", afirma o Estado. Do ponto de vista pianístico, por exemplo, a apresentação de Guiomar Novaes foi um sucesso estrondoso, tendo sido a pianista chamada "seis vezes" ao palco, depois de apresentar sua parte.

Por outro lado, destacando-se pelo aspecto do escandaloso, pela estranheza ou pela surpresa temos as peças parodísticas, que, funcionando como uma forma de crítica à tradição, — constituem um correlato dos pronunciamentos; e a peça "original", como o Quarteto simbólico, unindo instrumentos numa combinação timbrística inusitada. Da peça de Satie, já sabemos que, se não despertou no público uma resposta imediata, provocou grande sensação, a seguir, a atitude de Guiomar Novaes. Por outro lado, afirma o crítico do Correio Paulistano: "(...) a música de Villa-Lobos revela desde logo um temperamento e talento dignos de nota, em que não falta também certa originalidade, como se evidenciou no Quarteto simbólico" (15). Realmente, além da combinação de instrumentos, evidentemente preocupada em extrair a timbração nova (flauta, saxofone, celesta, harpa ou, no caso, piano), o quarteto incluía vozes femininas cantando ecultas e, como declara o compositor em carta a Iberê Lemos, "efeitos de luz—" (...) o último número (...) foi o quarteto simbólico, onde consegui uma execução perfeita, com projeção de luzes e cenários apropriados a fornecerem ambientes es

tranhos, de bosques místicos, sombras fantásticas, simbolizando a minha obra como imaginei" (16).

Portanto, do extenso programa musical apresentado, o que aflora através dos canais jornalísticos que comentam a Semana é principalmente aquilo que tende a preencher marcadamente uma das duas categorias que dominam o acontecimento de maneira geral, seu jogo de superfície: o já conhecido e o "inusitado", o "velho" e o "novo" mais uma vez despontando em algumas peças. A massa camerística restante não é incorporada às linhas polêmicas do acontecimento, que não é capaz de digerir tudo de maneira imediata, restringindo-se aos pontos mais destacados ou evidentes. Mas esse restante interessa em outros níveis, e a ele voltaremos no capítulo em que falarmos da linguagem musical nesse estágio de sua evolução no Brasil.

3. Villa-Lobos, cameristas e virtuosos.

Vistos os programas, reunimos aqui os nomes do conjunto de músicos que participou da execução das peças de Villa-Lobos, na Semana: piano—Fructuoso Lima Vianna, Lucília Guimarães Villa Lobos e Ernâni Braga (que, além de vários solos de piano, tocou celesta no Quarteto simbólico); violino—George Marinuzzi e Paulina d'Ambrósio; viola—Orlando Frederico; violoncelo—Alfredo Gomes; contrabaixo—Alfredo Corazza; flauta—Pedro Vieira; clarineta e saxofone—Antão Soares; canto—Frederico Nascimento Filho e Maria Emma.

Os intérpretes presentes na Semana de Arte Moderna podem ser divididos em dois grupos: os músicos de câmara e os virtuosos solistas, se separarmos do conjunto enumerado acima os nomes de Ernâni Braga e Guiomar Novaes. No contexto da Semana, essa distinção não tem apenas um caráter musical (remetendo a dois gêneros de interpretação e de repertório diferentes), mas aponta para a própria maneira pela qual o músico se relaciona com o público e se integra no movimento. De maneira geral, pode-se dizer que os cameristas não chamam a atenção sobre si indi

vidualmente, e prestam sua colaboração ao movimento sem operar qualquer intervenção no plano polêmico. Os virtuosos, por sua vez, constituindo-se em polos de atração à parte, agem também de alguma forma sobre o andamento das discussões, manifestando preferências e repúdios.

Os cameristas participam da Semana a convite de Villa-Lobos, que os escolheu e ensaiou. Desse modo, eram quase todos músicos já acostumados a executar peças dele no Rio de Janeiro, e sua participação está inseparavelmente ligada à figura do compositor, do qual constituíram funcionalmente uma espécie de prolongamento.

Segundo depoimento de Fructuoso Vianna, (que mais tarde viria a se impor como compositor) sua participação no movimento dependeu unicamente de sua ligação pessoal com o autor das Danças africanas, e não de eventuais preocupações modernistas prévias: "Eu havia me interessado pela figura de Villa-Lobos, - que já tinha dado vários concertos no Rio, em homenagem a Epi-tácio Pessoa, inclusive. Villa-Lobos tinha participado da composição de uma peça em três partes: "A Guerra", "A Vitória" e "A Paz", das quais compôs a primeira, J. Otaviano a segunda e Francisco Braga a terceira. Participei da Semana apenas como intérprete, em função da amizade de Villa-Lobos, nada mais que isso" (17).

Dedicando-se devotadamente nos ensaios, os intérpretes cumpriram a sua parte sem se envolver nos debates da Semana, ainda que fossem envolvidos irresistivelmente na confusão dos festivais, conforme ilustra esse depoimento da violinista Paulina d'Ambrósio:

"Fazíamos ensaios diários, executando sonatas, trios, quartetos e outros conjuntos num abrir e fechar de olhos. Além de músicos executantes, havia poetas, pintores, escultores e outros artistas, muitos dos quais - prematuramente desaparecidos e que, reunidos na casa de Villa-Lobos, penetravam pela noite em saraus ineg

quecíveis. Em São Paulo o grupo era sempre o mesmo e inseparável. Os ditos engraçados e pitorescos que a diante relatarei e que tiveram lugar no teatro Municipal de São Paulo, motivaram momentos jocosos em algumas reuniões. Cumpre assinalar que as realizações no referido teatro foram tumultuosas:—metade da platéia delirava aplaudindo e a restante viajava. (...) Quanto a mim, antes de começar a tocar uma sonata (aliás muito aplaudida) no levantar a alça do meu vestido que estava fora de lugar, gritaram:—"Quem tem alfinete aí?"—o que me fez chorar de nervosismo, sendo acalmada pelas boas palavras e olhares de advertência do querido Villa. Achava-se ele na ocasião atacado de ácido úrico nos pés e tendo um deles enfaixado, apoiado em um guarda-chuva, entrou em cena. Nessa mesma ocasião o insuperável artista Nascimento Filho (vulgo "Pequenino") começou a cantar e então um gaiato nas galerias gritou:—"Ridi Pagliaccio", e o Nascimento replicou:—"Desce para eu lhe ensinar como se canta", e o Villa, com a ponta do guarda-chuva espetou-o para que se calasse. No dia seguinte, Nascimento apareceu com um dos olhos arroxeados, produto de sua singular lição de canto" (18).

A mesma Paulina d'Ambrósio, que fizera grande sucesso nos concertos da Exposição de 1908 como solista no Rio, possui também a importância de ter reunido à sua volta, como já vimos, o grupo de músicos que deu origem à Sociedade Glauco Velasquez, dedicada à obra desse estranho compositor, da qual participava Gallet.

A cantora Maria Emma, por sua vez, havia dado um recital em São Paulo pouco antes da Semana, no dia 8 de fevereiro, manifestando algumas preferências ligadas ao impressionismo francês, na interpretação de "Nanny" de Chausson, "La flûte de Pan" de Debussy, seguidas de "Le marché" e "Voilà la vie" de Villa-Lobos. Além dessas, interpretou peças de Widor, Rachmaninoff e Nepomuceno, tendendo pelo menos a interpretar autores vivos. No dia 9/2, a seção "Registro de Artes" do Correio Paulistano afirma o

sucesso da apresentação, e destaca as peças de Debussy e Villa Lobos como números bisados.

Separados desses pela imagem de artistas fora de série, — Guiomar Novaes e Ernâni Braga (mais ela do que ele) — aparecem juntos ao público como talentos altamente individualizados, fazendo-se ouvir com certo acatamento e respeito. O Estado anota, por exemplo, que Guiomar Novaes teria obtido do público um comportamento especial, quando da sua apresentação, que foi ouvida em "silêncio profundo". Por sua vez, Ernâni Braga conseguiu tocar a discutida peça de Satie sem que recaísse sobre ele nenhuma contestação mais forte: ao contrário, o jornal Folha da Noite afirma que o público permaneceu estático ante a execução da peça, e ressalta a seguir o valor da interpretação. (19). Observa-se de maneira generalizada, nos comentários de jornal, o respeito e o interesse pelo virtuoso, da parte de um público visceralmente formado no gosto pelo piano, assunto a que faz menção o artigo de Mário de Andrade no primeiro número da revista Klaxon. Nesse texto, que se chama "Pianolatria", Mário observa que São Paulo havia constituído uma brilhante tradição pianística ("a melhor da América do Sul"), que, no entanto, violava o gosto do público, restringindo o repertório e promovendo a prática da interpretação sentimentalista. Chama a atenção exatamente para a grande disparidade existente entre o estudo do piano e dos demais instrumentos, o que motiva a pobreza da cultura camerística e sinfônica. Em São Paulo haveria um bom número de pianistas brilhantes, mas raramente um violinista ou um flautista com seis anos de estudo. O culto do piano representaria portanto um mal, agravando o atraso musical: "Estamos ainda em pleno romantismo sonoro; e Chopin é o soluçante ideal de todas as nossas planeiras", dizia um segundo artigo de Klaxon, seguindo a mesma linha de pensamento. "São Paulo não conseguia ainda sustentar uma sociedade de música de câmara. E só agora a sinfonia parece atrair um pouco os pianólatras paulistanos" (o texto referia-se à recente criação da Sociedade de Concertos Sinfônicos). No Rio, por outro lado, já havia uma tradição de

música de câmara, com bons professores de violino, cello e canto. E, curiosamente, observa: "Com inveja verificamos há pouco o admirável conjunto de Paulina d'Ambrósio!" (20).

A divisão dos participantes da Semana em cameristas e virtuosos tem, pois, interesse para os problemas do modernismo no Brasil; já que remete à crítica das condições de produção musical, que vai ser posteriormente desenvolvida em Klaxon, e que é uma das obsessões da obra de Mário de Andrade. O problema é agudo no ponto em que a produção musical depende fundamentalmente das condições de reprodução de que o músico dispunha, principalmente se pensarmos que o intérprete está muito próximo da criação, e de suas decisões no momento da execução depende em grande parte o sentido da obra. A técnica composicional e a técnica interpretativa constituem igualmente conquistas culturais que estão na base do avanço da música. Dessa maneira, os intérpretes disponíveis constituíam, no momento da eclosão do movimento modernista, um problema importante como o das próprias obras compostas. É nesse sentido que se configuraria uma certa incompatibilidade, formulada nos artigos de Klaxon, entre o preconceito pianístico e a difusão da música moderna no Brasil.

A questão do intérprete ressoa, pois, no interior dos festivais da Semana de Arte Moderna, onde se tem, de um lado, virtuosos consagrados, e de outro a amostragem de um tipo de atividade musical camerística relativamente estranha ao meio paulistano. Ao ressaltar a qualidade do grupo de Paulina d'Ambrósio, e ao criticar a "pianolatria", os modernistas estariam revendo em Klaxon a própria divisão de atitudes manifesta na Semana, optando por acentuar o interesse pedagógico e renovador da música de câmara.

Vemos, pois, que a Semana expõe as condições de produção da música no Brasil configuradas em um certo grau de tensão, explicitada por exemplo no momento em que Guiomar Novaes reage à orientação irreverente do movimento. Eis o texto de sua declaração pública:

"Em virtude do caráter bastante exclusivista e intole

rante que assumiu a primeira festa de arte moderna, realizada na noite de 13 do corrente, no Teatro Municipal, em relação às demais escolas de música, das quais sou intérprete e admiradora, não posso deixar de declarar aqui o meu desacordo com esse modo de pensar. Senti-me sinceramente contristada com a pública exibição de peças satíricas à música de Chopin.

Admiro e respeito todas as grandes manifestações de arte, independente das escolas e que elas se filiem, e foi de acordo com esse seu modo de pensar que, aceitando ao convite que me foi feito tomei parte num dos festivais de Arte Moderna". (21)

Significativo também a esse respeito é um trecho de Menotti del Picchia (sob o pseudônimo de Hélio), na sua seção do Correio Paulistano, no dia 15/2: "Hoje entra em combate um novo contingente de forças: é brilhante e tem antecipadamente garantida sua vitória, pois leva como segura 'mascote' o apoio dessa glória universal que é Guiomar Novaes (...). Será preciso galgar mais alto, para proclamar, do cimo desse píncaro de ouro, o sucesso da noitada? Guiomar é o ídolo canoro da gente paulista. Seu nome tem a magia singular de atulhar platéias. É o gênio de dedos magníficos. É verdade que a gloriosa artista está visceralmente em desacordo com as irreverências dos futuristas para com os mestres, que ela adora. Isso não a impede de achar altamente intelectual o galhardo movimento dos vanguardistas, que estão afirmando, no Municipal de São Paulo, a existência de uma arte profundamente autônoma, moderna e nacional" — (22). Mais adiante, outra afirmação evidencia igualmente que existe uma distância entre as motivações teóricas do movimento, e o interesse pelo talento individual da pianista, distinguindo, mas conciliando neste ponto virtuosismo e modernismo: "Quem de testa a casta modernista deliciar-se-á com a graça levípede e finamente estética de Ivenne (23). Todos — passadistas e futuristas — aplaudirão Guiomar Novaes. Que mais querem? Noitada —

mais forte, como conjunto de elementos artísticos, poderia de-
sejar a culta e exigentíssima platéia paulista?" (24). A colu-
na de Hélios oferece aqui um exemplo da oscilação muitas ve-
zes verificável entre as duas facetas da Semana; o debate de
idéias e o espetáculo mundano. Oscilação que às vezes faz ver
um público despreparado e superficial no gosto (como nos tex-
tos de Mário, posteriores à Semana) mas frequentemente reco-
bre essa imagem com a figura da "cultu e exigentíssima platéia
paulista".

Ernâni Braga em depoimento sobre a Semana, manifesta tam-
bém uma certa distância (aqui menos acentuada) dos propósitos
modernistas, ao discordar de Villa-Lobos sobre a pedalização
de uma peça, o que motivou um pequeno incidente na sua apre-
sentação:

"Lembro-me que tinha de tocar a "Fiandeira" de Vil-
la-Lobos, entre muitas outras cousas. Dias antes
executara essa peça, que era a mais recente do
meu querido amigo, em casa do professor Luiz Chiaf-
farelli, para um grupo de discípulas suas e convi-
dados. Villa-Lobos estava presente. Quando eu acã-
bei, ele se levantou, de olhos arregalados, e de-
clarou energicamente no meio da sala que aquilo -
que eu tocava não era dele.

Foi um sucesso. Expliquei, então, aos ouvintes
que o autor exigia a peça, e principalmente no fi-
nal, um pedal contínuo que se parecia insuportá-
velmente cacofônico. Chiaffarelli pediu "bis" pa-
ra a "Fiandeira", com o pedal do autor. Fiz a von-
tade do velho mestre. E todos pareceram muito con-
tentes com a cacofonia, inclusive Villa-Lobos que
me abraçou entusiasmado. Só quem não gostou foi
Chiaffarelli. Tomou-me a um canto, e me aconselhou:
- use o pedal como da primeira vez; o Villa - não
é pianista; voce é quem está com a razão. - Pois
bem, quando no meio da perturbação em que eu esta-
va pelos incidentes daquela noite fatídica, chegou
o momento da "Fiandeira", fiquei sem saber o que
devia fazer. Com pedal ou sem pedal? Villa-Lobos--
ou Chiaffarelli? Seguindo o conselho do mestre aca-
tado podia provocar um protesto do autor, e desta
vez diante de um público já meio zangado. Araquei
a peça litigiosa em plena turbação de sentidos. E
reduzi-a à quarta parte, porque me perdi no meio, e
me achei sem saber como, na última página. O audi-
tório gostou daquela peça tão viva, tão extrayagante
e... tão curtinha. Por isso aplaudiu muito, não dan-

do tempo a Villa-Lobos de protestar. Chiaffarelli depois me felicitou por eu ter encontrado a fórmula exata de resolver o problema. Além de mestre admirável de arte pianística, era Chiaffarelli sutilíssimo na arte da ironia". (25)

Concluindo: os intérpretes participantes da Semana deram sua contribuição musical ao movimento, (assinalada em seu brilhantismo pela crônica jornalística de maneira geral) sem participar, no entanto, da defesa polêmica do programa modernista. Se os nomes mais conhecidos (que emprestam sua fama ao sucesso da promoção) mostram-se avessos a certas tendências do acontecimento, o conjunto de músicos está distante, por sua vez, dos problemas teóricos em discussão. No entanto, se não cabe necessariamente a eles teorizar sobre a arte, os intérpretes tornar-se-iam acentuatadamente um tema de reflexão, logo depois da Semana, na medida em que se constata que deles depende agudamente o avanço da música. Nesse sentido, procura-se mostrar em Naxon e Ariel, revistas publicadas já em 22 e em 23, a importância da música de câmara para a melhoria do gosto musical e da difusão da nova música, assim como se faz um verdadeiro levantamento crítico do terreno pianístico, no sentido de destacar entre os pianistas do momento aqueles que, além de suas qualidades individuais, evidenciassem uma especial afinidade com a música recente, servindo assim à diversificação e ao aprimoramento das escolhas estéticas.

B. CIRCUITOS POLÊMICOS

1. Carlos Gomes versus Villa-Lobos

O acontecimento da Semana desencadeou em volta de si uma série de alterações jornalísticas, que exemplificam bem o clima de tensão polêmica motivado pelo movimento. Assinados ou não, uma série de artigos publicados pelo Correio Paulistano, O Estado de São Paulo, A Gazeta, a Folha da Noite, o Diário Popular, o Jornal do Comércio, se comprometem na defesa ou na acusação do modernismo. Nesse mosaico de pontos de vista raramente surgem comentários de caráter propriamente técnico, ao contrário, a tendência é simplificar, na pauta jornalística do dia, as nuances que podem ter o conceito de "velho" e de "novo" em arte, formando-se uma tópica; uma série de nomes que demarcam os lugares ocupados pela arte do passado e do "futuro". A discussão se desenvolve mais pela escolha de nomes de autores que de critérios, nomes que passam a funcionar como eixo de uma troca de acusações entre os articulistas. Nesse gênero rápido e direto, o que vale não é a fundamentação das atitudes, a argumentação centrada nos problemas estéticos, mas a violência das afirmações tingida de mordacidade. Em suma, a agudeza da agressividade verbal.

Em torno da música, os limites da tópica da Semana são ocupados, de um lado por Carlos Gomes (ao qual adere o crítico Oscar Guanabara), e, eventualmente, Chopin no episódio da "Marcha Fúnebre", e de outro, por Villa-Lobos e Satie, assim como Stravinsky e os Seis, comparecendo estes muitas vezes, no entanto, como nomes e não como autores: são "testemunhados" por Graça Aranha, Oswald, Mário de Andrade, mas não propriamente executados, nem chegam a interferir na obra de Villa-Lobos com a marca de uma influência mais saliente. Malipiero e Casella, citados por Oswald de Andrade uma vez⁽²⁶⁾, engrossam as fileiras, mais imaginárias que reais no contexto da Semana, dos músicos modernos. Nesse quadro tão esquemático e polari-

zante, Debussy é uma figura ambígua, incorporada aos festivais mas sob as ressalvas de Graça Aranha, apontado por Guanabarino como "doido" (ainda que "genial") mas defendido irônicamente - pel' O Estado contra os exageros dos modernistas: "Só a senhorita Guionar Novaes conseguiu ser ouvida em silêncio profundo, - mesmo quando executava esse 'arcaico musicista' chamado Debussy, naturalmente uma perfeita nulidade para os que querem iniciar a Nova Era..." (27).

No plano brasileiro, as discussões se travam pois em torno de Villa-Lobos e de Carlos Gomes, que encontraram, cada um por sua vez, apologistas e detratores.

Já vimos que Oswald aponta a música de Carlos Gomes como "inexpressiva, postiça, nefanda", atributos ligados à própria artificialidade da ópera, "convencional, com tenores cheios de rouge e de tombos finais, com sopranos roliças e estranguladas de hipocrisia lírica (...)" (28). Ainda que por outro caminho, Mário de Andrade investiria também contra Carlos Gomes pouco tempo depois da Semana, no primeiro número de Klaxon, evidenciando que a tópica mantinha ainda, de certo modo, a mesma configuração. Dizia Mário que o Brasil "não produziu músico mais inspirado que o campineiro. Mas a época de Carlos Gomes passou. Hoje sua música pouco interessa e não corresponde às exigências musicais do dia nem à sensibilidade moderna. Representá-lo ainda seria proclamar o bocejo uma sensação estética. Carlos Gomes é inegavelmente o mais inspirado de todos os nossos músicos. Seu valor histórico para o Brasil é e sempre será imenso. Mas ninguém negará que Rameau é uma das mais geniais personalidades da música universal... Sua obra-prima, porém, representada há pouco em Paris, só trouxe desapontamento. Cain. É que o francês, embora chauvin, ainda não proclamou o bocejo sensação estética" (29). A reação do público à conferência de Graça Aranha, relatada em depoimento curioso mas possivelmente exagerado de Ernani Braga, dá, apesar disto uma idéia da situação de Carlos Gomes como foco de polêmica:

"Havia (em todo caso), uma expectativa de simpática curiosidade em redor de nós. O causador do fracasso todo foi Graça Aranha. Era ele o advogado do novo credo. A sua oração inaugural ia sendo atentamente seguida pelo público que enchia o Municipal da Paulicéia. De vez em quando um sorriso, até alguns aplausos. E Graça Aranha foi demolindo, um após outro, os ídolos antigos. Bach, Beethoven, Wagner, todos esses grandes gigantes foram caindo sucessivamente. O público ia se divertindo com a demolição e achando engraçado o demolidor. Mas quando ele, iconoclasta irreverente, levantou a mão sacrílega para derrubar o ídolo Carlos Gomes, foi a conta. Que Graça Aranha pusesse abaixo o semi-deus dos Oratórios e o das Sinfonias e o da Tetralogia, estava muito direito. Era uma brincadeira inocente. Mas bulir com o pai de Guarani, paulista ali de Campinas! Não "seu" Graça Aranha, isso era desaforo, e merecia castigo. Foi uma vaia tremenda, formidável, uma coisa do outro mundo, um barulho de todos os infernos. Ninguém mais se entendia. A muito custo o tumulto foi, aos poucos, serenando. Consta que houve intervenção da polícia para conter os exaltados das galerias" (30).

No entanto, apesar da cena pintada pelo pianista, o nome de Carlos Gomes não é citado no texto da conferência de Graça Aranha, e o fato a que ele se refere deve estar ligado, possivelmente, ao momento em que o escritor faz um balanço da arte brasileira anterior ao modernismo: "Deve-se acentuar que, exceto na poesia, o que se fez antes disto na pintura, na escultura e na música é inexistente. São pequenas e tímidas manifestações de um temperamento artístico apavorado pela dominação da natureza, ou são transplantações para o nosso mundo dinâmico de melodias mofinas e lânguidas, marcadas pelo metro acadêmico de outras gentes". (31).

Entre os artigos que elogiam incondicionalmente a obra de Villa-Lobos encontramos o texto de Oswald no Jornal do Comércio de 12/2/22, o texto de João F. de Almeida Prado no Diário Popular de 16/2 e um texto de Ronald de Carvalho, publica

do em 17/2. Para Oswald, Villa-Lobos é o filho comovido de seu tempo"; para Ronald sua música "é uma das mais perfeitas expressões da nossa cultura", e "palpita nela a chama da nossa raça brasileira" (32). O texto do Diário Popular afirma nitidamente que "Villa-Lobos figura desde já no cartaz junto de Ravel, autor das 'Sette cançons' (33), Stravinsky e Honogger" (34).

Por sua vez, Oscar Guanabarino afirmaria na edição carioca do Jornal do Comércio, ao polemizar com Menotti del Picchia, que Villa-Lobos procuraria esconder na "ausência de bom senso, das suas partituras, o que lhe falta em estudos de harmonia, e que lhe falece em inspiração (...)" (35).

Afora os pronunciamentos extremados, a atitude que predomina nas críticas de jornal, principalmente na crítica musical anônima, é a de valorizar o talento do compositor, ressaltando sempre o que nele consideram "exagerado", excessiva "preocupação de modernismo". Prevalece, assim, na média, uma certa tendência a escutar Villa-Lobos no que ele teria de mais audível segundo a tradição ("exuberância", "inspiração", "invenção melódica"), neutralizando-lhe os traços mais agressivos e menos conhecidos.

"Apesar de uma ou outra extravagância e de umas tantas preocupações de modernismo, a música de Villa-Lobos revela desde logo um temperamento e um talento dignos de nota, em que não falta também certa originalidade (...), afirma a nota do "Registro de Arte", no Correio Paulistano, no dia seguinte ao último festival, exclusivamente dedicado à música. (Na sua crítica ao primeiro festival, e mesmo jornal já acentuava que Villa-Lobos, "embora revelando tendências modernas, não raro (...) se torna prolixo") (!) (37).

Também no dia 18/2, O Estado afirma que "as peças executadas impressionaram bastante o auditório, embora seja difícil, numa primeira audição, apreciar todas as qualidades do compositor. Naturalmente, pelo seu incontestável valor, essas obras serão novamente executadas em São Paulo, em circunstâncias

que melhor permitam a sua compreensão pelo público" (38).

Em artigo do dia 14/2, comentando portanto o primeiro festival, o crítico da Folha da Noite afirma: "A parte musical, que constou de várias peças do Sr. Villa-Lobos, agradou bastante, embora fosse por demais longa e exaustiva. A 'berceuse-barcaçola' do ilustre compositor patricio produziu profunda impressão. O programa foi encerrado com três danças africanas do mesmo compositor. São três peças curtas e encantadoras, que, não obstante serem fortemente características, estão repassadas de um sentimento original de expressão, que revela um artista excepcional" (39). No dia 18/2, acrescenta: "O Sr. Villa-Lobos pelo seu talento musical, bem merecia não se ter metido com a meia dúzia de cretinos que transformaram o nosso Municipal em dois espetáculos memoráveis pela sandice, uma desoladora grita de feira" (40), aconselhando o compositor, a seguir, a aprimorar os seus conhecimentos.

N' A Gazeta de 14/2, uma crítica assinada por A.F. evidencia mais particularmente a tendência a distinguir o talento individual do compositor das deformações da "escola": "Villa-Lobos é incontestavelmente um talento de escola e os seus triunfos, a tenda bem, serão marcos tanto mais gloriosos quanto mais se libertar do preconceito de escola, ele que pertence à falange dos que pretendem destruir todos os liames, todas as escolas, todos os entreves. Comece por destruir a preocupação da sua" (41).

2. O "ser da época terciária" contra o "monstro da Arte Nova"

Nesse circuito polêmico, o confronto mais localizado e demorado é aquele em que Menotti del Picchia, no Correio Paulistano, e Oscar Guanabarro, na sua seção "Pelo mundo das artes", do Jornal do Comércio do Rio, travam ruidoso bate-boca em torno das questões modernas na arte, discussão que teria sido provocada pelas agressões efetuadas durante a Semana contra a imagem de Carlos Gomes. Realmente, como revelaria já no seu último artigo da polêmica, Guanabarro, ao ler o "artigo desrespeitoso" de Oswald, irritou-se com todos "avanguardistas da Arte

Moderna". E se na Semana, Carlos Gomes, sendo um ídolo, havia sido insultado, "a vaia era necessária como uma tumultuosa e rimônica de desagravo". Sendo assim, arremeteu-se em polêmica contra os "futuristas". No entanto, como Menotti del Picchia acabou sendo o mais afetado pelo empenho de desagravo acionado pelo crítico carioca, encarregou-se ele mesmo de "rebater a bola". Em seis assaltos, os artigos se sucedem no Rio e em São Paulo, os de Guanabarrino nos dias 22 de fevereiro, 8 e 15 de março, intercalados pelos artigos de Menotti del Picchia: a "Carta aberta ao senhor Guanabarrino", "Para o senhor Guanabarrino ler" e "Rebatendo a bola", publicados respectivamente a 23 de fevereiro, 9 e 17 de março.

Iniciada pela exposição de postulados estéticos a polêmica desliza, na medida que carinha para o fim, para o xingatório e a troca de agressões. A certa altura, Menotti afirma que, ao classificá-lo como um "caso patológico", "marinettista rouge", "violento, dinamiteiro, arrasador", Guanabarrino opõe-se, como um ser da "época terciária", à força indomável do "monstro da Arte Nova" (42). Chamado, por sua vez, de "Conseheiro Acácio", Guanabarrino responde na mesma moeda ao "almo fadinha(...) da paulicéia, tipo aperfeiçoado do pelintra" (43).

O artigo de Guanabarrino do dia 22 de fevereiro começa por contestar a autoridade da representação carioca enviada à Semana, no sentido de representar na "província" a arte da Capital: "Tínhamos tido notícia da organização de uma embaixada d'arte moderna destinada a explorar o provincianismo paulista. Não li gáramos importância alguma a esse agrupamento que merece a de nominação de mambembe, visto não existir no seu seio o menor vislumbre de autoridade artística (...). Vimos, no entanto, que os paulistas tomaram a sério essa embaixada como expressão de uma arte já enraizada entre nós, quando tudo isso não passa de uma patacoada, procurando imitar um grupo de desequilibrados - que, capitaneados por Mallarmé, em Paris, criaram a escola do absurdo com a pretensão de desbancar a arte que vem sendo aper

feiçãoada através dos séculos".

Como se vê, o primeiro lance da discussão insinua a disputa bairrista entre Rio e São Paulo, o que não deixa de ser respondido a seu tempo por Menotti, como veremos, que, como outros modernistas, vê com entusiasmo, no "progresso de São Paulo", a promessa de renovação das artes. Continuando, Guanabara situa em Régnier e Laforgue o marco inicial da revolução modernista na literatura, com a "supressão da pontuação, o estropiamento da sintaxe e a ausência de nexos nas suas mixórdias", para recorrer, a seguir, no tópico da "paranóia", ou da "mistificação":

"É preciso que se saiba que nos manicômios se produzem poemas, partituras, quadros e estátuas, e que essa arte de doidos tem o mesmo característico da arte dos futuristas e cubistas que andam soltos por aí".

Depois de elogiar o protesto de Guiomar Novaes contra os excessos da Semana, dedica-se a comentar a conferência de Menotti no segundo festival, classificando-a como um exemplo do gênero bestialógico, e insinuando irônica que talvez o conferencista se trate de um impostor, e não do poeta, "literato de merecimento, em São Paulo, autor de belíssimas poesias".

Insistindo na falta de obras realizadas pelos propagandistas do movimento, transcreve a seguir trecho de artigo da Folha da Noite, de São Paulo, onde se impõe o "ferro em brasa (...) da crítica" não aos "desclassificados", os "histrícos desprezíveis" que são os "futuristas", mas aos "dignos e respeitáveis cavalheiros que cederam a nossa melhor casa a uns irresponsáveis (...) ", estendendo-se também uma "advertência, não censura", aos "admiráveis artistas que, da Capital da República, vieram se por em tão má companhia".

Passa a comentar, finalmente, a obra de Villa-Lobos, o que dada a natureza deste trabalho, merece transcrição integral:

"Nada conhecemos na pintura, na escultura e na poesia, entre os artistas brasileiros, a que se possa dar o título de futurista. Existe, é certo, um músico de talento ainda não cultivado, que se esforça para enveredar por esse caminho tortuoso: é o Sr. Villa-Lobos, que procura esconder nessa ausência de bom senso, das suas partituras, o que lhe falta em estudos de harmonia, o que lhe falta em inspiração, e que da música só se aproveita dos elementos son e ritmo, de modo que, se no seu poema sinfônico "A Guerra" conseguiu belos efeitos imitativos, grandezas onomatopáicas e rajadas descritivas, no terreno da confusão, do alarido, da gritaria, da guerra, enfim, nada mais tem produzido que mereça uma classificação entre os mestres. A sua música rítmica é puramente africana, sem melodia e sem harmonia, de modo que não resiste a menor análise harmônica sem que o crítico a classifique de disparatado e absurdo.

E tanto isso é verdadeiro; tanto a sua música é privada de bom senso, que um pianista bem conhecido no Rio de Janeiro, tomando parte num ensaio sob a regência do próprio autor, o Sr. Villa-Lobos, executou uma canção popular sem causar escândalo nem chamar a atenção do autor.

Isso prova que tudo quanto estava sendo executado era uma barulhada sem pés nem cabeça.

Tivemos aqui um futurista: o Sr. Milhaud que foi - vaiado em Paris; temos agora o Sr. Villa-Lobos, que ouviu assobios e gritadas em São Paulo.

É doloroso".

A resposta de Menotti, contida na "Carta aberta ao Sr. Guanabarrino" (23/2) acentua o problema do deslize da palavra "futurista", procurando distinguir o futurismo italiano da re

novação proposta pelos modernistas de São Paulo. Ao que Guanabarino responde (em 8/3) que também os "doidos" e os "óbrios" revoltam-se quando são "classificados como lhes convém", insistindo mais uma vez na sua tecla preferida, e opondo-se à "horda de iconoclastas que, antes de produzirem, desejam incensadamente destruir o existente(...), substituindo o belo pelo ridículo, a ciência pelo charlatanismo, o amor pela devassidão, tudo sem ordem, sem leis, sem escala, sem plano, sem ideal, visando tão somente a glória momentânea de um carnaval artístico realizado entre evadidos dos manicômios". Quanto a Menotti, Guanabarino aponta-lhe os traços de passadismo ao lado das preocupações de inovação. A música moderna, por sua vez, ao adotar, no caso de Debussy, a escala por tons inteiros não estaria fazendo mais que utilizar-se de um modo grego, evidenciando, segundo Guanabarino, que os elementos usados na arte seriam sempre os mesmos em qualquer época, caracterizando-se a arte moderna, ao retomar esse material tradicional, pela ausência de forma e carência de harmonia sensata, formando um todo tão ridículo como enfadonho e repugnante ao ouvido educado".

Nesse artigo, o crítico carioca Guanabarino aponta a ausência de obras perenes na arte moderna, e apresenta a folha corrida de sua formação, evidenciando um conhecimento bebido em "Hegel, Taine, Spencer, Hanslick", onde salienta-se, portanto, uma formação marcada pelo formalismo positivista na música, que se opõe à concepção da música programática, aceitando, no entanto, o sistema tonal como o sistema natural por excelência.

Diante disso Menotti del Picchia parece desistir do confronto estético, e rebate sempre com ironias mais violentas e grotescas, tendo-se evidenciado a impossibilidade da discussão, e tendo sido, talvez, atingido no seu ponto fraco. A 9/3, refere-se a Guanabarino como o "tremendo e tonitruante crítico de arte, que, de quase cem anos a esta parte, bate uma batuta de

papel, feita com um programa enrolado, em todos os espetáculos de operetas e revistas do Rio". A 10/3, a propósito de uma notícia segundo a qual a cidade de Johannesburgo teria sido invadida por indígenas, diz irónicamente que o jornal que noticia estaria "atacado de futurismo delirante", e a polícia da cidade seria uma "coursa futurista", para chegar, finalmente, ao alvo de seu palavreado: descreve a cena em que Guanabario teria seu cérebro posto "em pandarecos" pela "doença futurista".

A 15/3, Guanabario escreve outro artigo sobre o assunto, onde afirma, como já adiantamos, que o móvel de suas acusações é fazer justiça à imagem insultada de Carlos Gomes, empenhando-se a seguir em mostrar o Juca Mulato de Menotti um livro parnasiano, com a idealização da mulher, e a inverossimilhança da fala do personagem.

A resposta de Menotti consiste num achado humorístico sobre a oscilação dos juizes críticos de Guanabario, por quem Debussy, quando surgiu, foi classificado como "doido", posteriormente como "doido genial", e que certamente passaria depois a "gênio". Também Guanabario, diz Menotti, quando surgiu "nessa terra de surdos-mudos da estética" teria sido considerado um "gênio", conceito corrigido depois para "doido genial", e, afinal, mais simplesmente para "doido".

A partir daí, os artigos deixam de se concentrar sobre esse tema, se bem que Menotti ainda publicasse na sua seção do dia 18/3 uma nota sobre Villa-Lobos que traz marcas da polémica recente, e onde o compositor aparece para o poeta como o - companheiro do "Calvário Glorioso do Municipal" e da "via-cruce nos rodapés do Jornal do Comércio". Retendo, inclusive, o fio aberto pela acusação de Guanabario ao provincianismo de São Paulo, Menotti festeja o reconhecimento de Villa-Lobos pela capital paulistana, fazendo esperar promissora e o reconhecimento futuro dos "belos e gloriosos artistas da falange modernista": "São Paulo é uma grande terra!".

Tomados em suas linhas gerais, os pressupostos que coman-
dam o pensamento musical de Oscar Guanabarro (além do pre-
suposto emotivo que é defender a memória de Carlos Gomes) são
ligados a uma concepção segundo a qual arte e natureza se iden-
tificam: "é impossível a arte moderna como é impossível a natu-
reza moderna", afirma ele a certa altura, citando o almanaque
Bertrand de 1914⁽⁴⁴⁾.

Assim, segundo esse pressuposto de fundo naturalista, ar-
te e natureza se encontram exatamente porque são concebidas -
ambas como imutáveis. Por isso mesmo, Guanabarro se esforça
às vezes para provar que as "inovações" modernas não são mais
do que a retomada de elementos já repertoriados pela tradição.
É o caso da escala por tons inteiros, usada por Debussy, que
já constaria da modalidade grega: o argumento de Guanabarro
visa a provar que o fundamento da criação artística é sempre
o mesmo, que é impossível modificar o estatuto "natural" de
equilíbrio na arte, e que toda tentativa nesse sentido cons-
titui não inovação, mas "perda" da ordem, tendência intenci-
onada para o caos. Entendido, assim, como mera desordem, um
movimento que se postula como inovação, é fácil compreender
porque a questão modernista passa a ser, para Guanabarro, não
apenas um problema moral, mas um caso de polícia: a transgres-
são de certas normas estéticas é vista como um atentado ao có-
digo natural, movida por um grupo de pessoas de má fé, que se
apresentam como defensores da arte quando não fariam mais que
corrompê-la. Por isso, também, a arte moderna é vista não como
arte, mas variações de comportamentos anormais: loucura, des-
vario, bebedeira, cabotismo, devassidão.

Motivado pela leitura de Hanslick, que ele mesmo cita, Gua-
nabarro adere, no quadro das discussões estéticas do século -
XIX, à música pura em detrimento da música descritiva, contes-
tando de um ângulo formalista, as idéias românticas sobre o po-
der "expressivo" da música. Um artigo sobre o programa do poema
sinfônico "Brasil", de Coelho Neto, publicado na sua seção do Jor-

nal do Comércio, ilustra essa tendência, ao insinuar que "muita gente de elevada cultura estética" repudia a música programática, ouvindo "a música só pelo interesse musical", e abandonando a parte literária e explicativa, "que não tem importância alguma para o auditório e que apenas serve para suggestionar o compositor" (45).

A contestação formalista da música descritiva, corresponde historicamente a um esforço de objetivação do pensamento musical, e desagua no objetivismo moderno, de que Stravinsky se fez o porta-voz a certo momento. Essa contestação se dá, no entanto, no caso de Guanabarro, dentro de um sentido fortemente conservador, e é assimilada a um rigor normativo sem tréguas. Se o formalismo no caso de alguns pensadores (como Riemann) levantou elementos mais operativos para a análise do sistema tonal, aqui, assumido deste modo, não faz senão fechar o cerco em torno da manutenção do sistema, fazendo-se surdo à abertura de campo permitida pelas manifestações cada vez mais fortes de desagregação da tonalidade na passagem do século.

Inconsciente do caráter convencional da tradição que vê romper-se, Guanabarro acredita que os limites da tonalidade (e diga-se mais, de um certo estágio da tonalidade que conheceu) guardam os limites da natureza e da ordem universal, sendo impossível a existência de uma arte "moderna" para além deles. Essa adesão inflexível a uma convenção, como se a obediência estrita a esta se constituísse na exigência natural, aproxima a posição de Guanabarro de um entre vários sentidos que, segundo Jakobson, costuma tomar a palavra realismo (46). Isto é, quando "a tendência conservadora limitada ao interior de uma tradição artística" é interpretada como a única forma possível de "fidelidade ao real" (47), motivando um tipo determinado de decodificação da obra de arte, que o decodificador postularia hipoteticamente assim: "Eu sou um conservador e perço a deformação dos hábitos artísticos correntes como uma alteração da realidade" (48).

O conceito de realismo na arte supõe, portanto, não só uma atitude frente à natureza mas uma atitude frente ao código. Dependentes da aceitação ou não deste como verossímil, bifurcam-se em as vertentes "realistas": 1. a manutenção acadêmica dos cânones estéticos é entendida como a melhor forma de aproximar a arte do real; 2. os procedimentos da deformação do código estabelecido, que rompem com o automatismo, postulam a fidelidade ao real pela transgressão dos cânones. O realismo compreenderia, assim, uma atitude frente à natureza mediada por uma atitude frente à convenção.

Podemos dizer que, mesmo despreendendo-se do descritivismo e tendendo à música pura, persistem na posição de Guarnabardino traços de um certo "realismo": a tonalidade constitui o seu verossímil; da adoção ou não desse verossímil resulta uma relação necessária com a natureza (de aceitação ou de transgressão) e uma relação restritiva com o real, traduzida em termos ideológicos (no sentido amplo de "visão de mundo"): a opção estética define a moralidade ou a imoralidade do sujeito. Essa crítica é por sua vez insensível ao papel da deformação na arte (não compreendendo que o próprio código que adota já submeteu um outro à deformação, como a tonalidade romântica já deformara a tonalidade clássica), e classifica tudo o que lhe escapa como anomalia ou excesso: "Ocupa-se do supérfluo: é o julgamento clássico que a crítica conservadora de todos os tempos lança sobre o inovador contemporâneo" (o grifo é meu) (49).

Mas as dificuldades que a crítica conservadora opunha à arte moderna, tais como a necessidade de que a arte seja fiel à natureza e que mantenha certos princípios de ordem lógicos, são contestadas de maneira mais concentrada no "Prefácio Interessantíssimo" de Mário de Andrade. Ali, ainda que se afirma com justiça que "o fato de uma obra se afastar de preceitos e regras aprendidas, não dá a medida do seu valor", postula-se a libertação dos cânones que presidem a mimese da natureza:

"(...). Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Braz Cubas), ora inconscientemente (a grande maioria) foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo - quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Touco me importa". (50)

Por sua vez, essa transgressão dos códigos aceitos, que nega o realismo fotográfico, desemboca também num realismo psicológico que a justifica:

"(...): si você já teve por acaso na vida um acontecimento forte, imprevisto (já teve, naturalmente) recorde-se do tumulto desordenado das muitas idéias que nesse momento lhe tumultuaram no cérebro. Essas idéias, reduzidas ao mínimo - telegráfico da palavra, não se continuavam, porque não faziam parte de frase alguma, não tinham resposta, solução, continuidade. Vibravam, ressoavam, amontoavam-se, sobrepu-nham-se. Sem ligação, sem concordância aparente embora nascidas do mesmo acontecimento formavam, pela sucessão rapidíssima, verdadeira simultaneidade, verdadeiras harmonias acompanhando a melodia enérgica e larga do acontecimento.

Aí estão, portanto, alguns traços básicos da discussão estética contígua à eclosão do movimento modernista: sob a justificativa de maior aderência ao real, ou de captação de um real mais complexo, opõem-se duas visões da linguagem. Uma disposição conservadora minada pelas cunhas inovadoras com que os modernistas pretendiam abrir brechas na compacta adoção da idéia de arte como mimese direta do real.

Esse problema afeta a música em duas direções. Primeiramente, vimos que a música, mesmo não reproduzindo uma imagem qualquer da realidade, contém também o seu verossímil dado pelos limites do sistema tonal: assistíamos então a passagem de um

verossímil a outro. Além disso, exatamente por não ser figurativa, a teoria da música incidia sobre as demais artes, no momento em que se colocava em questão justamente a idéia de arte como representação.

As poéticas iniciais de Mário de Andrade estão marcadas - por essa incidência da música sobre a literatura, que, como veremos adiante, constitui uma forma especial de ocorrência musical no horizonte mais largo do modernismo.

O. APÊNDICE: DESDOBRAMENTOS IMEDIATOS DA SEMANA

Assim como já se tinha manifestado por ocasião da Semana de Arte moderna, em alguns jornais, o desejo de ouvir a obra de Villa-Lobos em melhores condições de escuta, realizam-se no mês de março alguns concertos que constituem verdadeiro prolongamento dos festivais anteriores. Ocorrem, então, um concerto sinfônico dedicado a obras de Villa-Lobos (7/3), três recitais de Ernani Braga (22/2, 14/3 e 21/3) e um concerto de Guiomar Novais, com orquestra (23/3).

O concerto de Villa-Lobos é patrocinado pela Sociedade de Cultura Artística, que se dispõe a realizar uma série de promoções, "aproveitando as oportunidades que surjam pela presença em São Paulo de artistas de valor e pelo concurso de elementos locais que se disponham a auxiliá-la nas suas tentativas artísticas" (51). "Igualmente prejudicado pelos seus admiradores inconscientes e os seus detratores apaixonados, Villa-Lobos é um musicista de qualidades excepcionais. A Sociedade de Cultura Artística faz muito bem em apresentá-lo ao nosso público para que o julgue tranquilamente num ambiente de tolerância e respeito". (52).

Ao anunciar o programa, O Estado observa que no Rio de Janeiro, já haviam sido regidas a peça Naufregio de Kleonikos por Weingartner, a Dança Frenética por Strauss e o "Prelúdio" de Ishikawa por Marinuzzi; esta última fora regida na Suíça por Ansermet e executada na Espanha pela Sociedade de Concertos Sinfô-

nicos de Barcelona. Comentando o interesse "pouco vulgar" que se criou em torno do concerto, publica, a seguir, um programa comentado:

I- Marcha Religiosa (nº 3) (Thema de Gólgota) (O jornal observa que a peça "faz parte de uma série de marchas orquestrais, cujos temas são buscados em certos cânticos litúrgicos").

II- Naufrágio de Kleonikos (Poema balo-nímico de Teixeira Leite Filho) (Resumimos aqui o "assunto" apresentado pelo jornal: trata-se de uma narrativa que envolve a viagem de um navio que transporta mercadorias de Kelessiria a Tasso, sujeito aos imprevistos do mar. Um cisne negro sobrevoa o navio. O piloto ordena que se recolha o velame. Ameaça de tempestade. Os nomes amados das mulheres sobem, em lamentações ao Olimpo. O cisne esvoaça de novo, e "a nau se fende ao meio", como se fosse atingida por um raio. Marinheiros sucumbem. Kleonikos vai morrer mas agarra-se a uma tábua. A ave desce, atacando-o. O marujo morre e a ave se fere, tenta salvar-se, debate-se, e canta ao morrer, até que é engolida, tragada pelo mar e jogada à praia, seu corpo "iluminado pelos derradeiros raios de sol, que empalidece, angustiosamente, ao longe").

III- Dança Frenética

IV- Concerto para cello e orquestra (o solista é Newton de Pádua que, segundo o Correio Paulistano de 4/3, na seção Registro de Arte, "realizou recentemente em São Paulo dois a plaudidos concertos").

V- Suíte de Cordas (1914): a) "Timida", b) "Mistérios", c) "Inquieta" (air de ballet)

VI- Elegie (orquestra) (1914)

VII- "Prelúdio Sinfônico" da ópera em 4 atos Izahit, li breto de Azevedo Junior (1914)

Ao elogiar o concerto, O Estado confere "especial desta que" ao Naufrágio de Kleonikos, "peça de grande beleza des

crítica", contendo "trechos admiráveis, sonoros, cantantes", que foi longamente aplaudida pela assistência. Destaca também a Dança Frenética e o prelúdio da ópera Izaht. O Correio Paulistano, por sua vez, afirma que a apresentação das obras de Villa-Lobos, "reveladoras de um perfeito conhecimento dos modernos processos de orquestração", produziu, "em conjunto, favorável impressão na assistência". Subordinadas a vários gêneros e escritas em épocas diferentes, as composições incluídas no programa de ontem evidenciaram também um belo talento, preocupado, porém, não raro, com inovações nem sempre felizes. Posta de lado, porém, essa questão, justo é reconhecer em vários trabalhos, como no poema-baile Izaht e em parte na "Dança Frenética", da ópera Zoé, raras qualidades de orquestrador aliadas a certa facilidade de inspiração. A assistência, que por vezes se mostrou excessivamente reservada, não lhe regateou aplausos no final do concerto, assim como cobriu com fartas palmas a ótima execução que o talentoso violoncelista Newton de Pádua deu ao Concerto Primeiro de violoncelo e orquestra". Dias depois, ao assistir um concerto sinfônico onde, entre peças de vários autores, se executava novamente o "Prelúdio" de Izaht, Villa-Lobos "foi longamente saudado pela assistência, que lhe fez calorosa ovação" (53).

Quanto às apresentações de Ernâni Braga e Guiomar Novaes, muito pouco têm a ver com o movimento modernista. A pianista apresentou o concerto para piano de Schumann, e Ernâni Braga apenas reeditou A Fiandeira, já executada na Semana, ao lado de dois prelúdios de Debussy e da Pavane pour une Infante defunte, de Ravel, no meio de três recitais formados basicamente do repertório tradicional, incluindo Bach-Busoni, Chopin, Schumann, Liszt, e mais Faulhaber, Agenor Brian, Oswald e Francisco Braga, compositores brasileiros.

Como se vê, há nessa espécie de desdobramento da Semana uma sensível queda no grau de controvérsia que provoca, fazendo emergir, agora de maneira mais saliente, os traços românicos

ticos do pianismo e do descritivismo que estavam latentes nas amostras contraditórias da Semana. Guionar Novass e Ernâni - Braga mostram, imediatamente após os festivais, que sua ligação com o movimento havia sido, de certa maneira, um episódio; e Villa-Lobos apresenta peças sinfônicas mais antigas, nas quais, se despontam algumas inovações, prevalecem muito mais os trechos "admiráveis, sonoros, cantantes" permeados de intenções programáticas, muito menos representativos da afinidade do compositor com o modernismo.

Passada a primeira onda, sua esteira diluída deixa ver claramente que renovação musical no Brasil ainda seria tarefa mais demorada e difícil, a depender não só da disposição criativa dos compositores, mas da evolução dos comportamentos interpretativos, da reprodução por parte dos executantes, e de recepção, por parte do público. De maneira mais ampla, o modernismo musical dependia agudamente da mudança das condições de produção musical, para citar a transposição efetuada por Adorno, dos conceitos de forças produtivas e condições de produção para a sociologia da música (54).

Mas pouco depois, em maio, o primeiro número de Klaxon já demonstra a disposição de passar em revista as condições em que a música se produz no Brasil, criticando duramente o descritivismo romântico (em suma, a disposição programática da escuta), e a preferência pianolátrica, que fazia também do virtuosismo romântico o apanágio do pequeno mundo da sala de concertos.

III. O PENSAMENTO EM TORNO DA MÚSICA

A. AS REVISTAS: UM MODERNISMO DIDÁTICO

Depois de encerrado o período de agitação de idéias motivado pela Semana, a atividade dos modernistas deixa os noticiários para mergulhar no mundo mais denso e mais reservado das revistas. Em maio de 22 surgia Klaxon, publicação que incluía a discussão dos problemas musicais no conjunto da discussão estética mais geral, e que duraria nove números, encerrando sua curta e intensa carreira em janeiro de 23. Em outubro deste ano surgia em São Paulo uma publicação especificamente musical, a revista Ariel, que teve treze números, sendo o último de outubro de 1924.

Se a colaboração musical em Klaxon é praticamente restrita à pessoa de Mário de Andrade, Ariel, dirigida por Antonio de Sá Pereira, apresenta um conjunto mais diversificado de autores, e manifesta a vontade de contribuir decididamente para a melhoria do nível de pensamento sobre a música, e do seu ensino. O traço mais saliente, nesse sentido, é a vontade de inserção do músico no conjunto da cultura hu

manísta, evidenciando sintomaticamente uma característica do modernismo, que foi justamente a de aproximar a consciência criativa operante nas várias artes. Ao traçar a imagem de Busoni, na abertura do primeiro número, Sá Pereira projeta de maneira significativa sobre o compositor italo-germânico as necessidades mais agudas do próprio meio musical brasileiro, fazendo dele o símbolo da ligação da atividade musical com o campo da literatura, da ciência, da filosofia, "o tipo ideal do músico moderno como o exige a sociedade de hoje: o músico artista, o músico pensador, forrado de sólida cultura geral, dignificador de toda a classe musical, em contraste com aquele tipo de músico que, fora do seu instrumento, mal sabe as quatro operações (...)"⁽¹⁾. Como vemos, essa postura, que já tinha em Mário de Andrade um representante, tende aqui a engrossar-se com a adesão de um conjunto de músicos, reunido em revista e preocupado em abrir o campo à renovação da linguagem musical, preparando, ao mesmo tempo, o terreno propício à inovação. A atitude que se esboça em Ariel teria, futuramente, em 1930, consequências polêmicas, quando Mário e Sá Pereira, juntamente com Luciano Gallet, formularam um controvertido e depois rejeitado programa de ensino para a Escola Nacional de Música, em que a preparação técnica do instrumento era acentuadamente unida às exigências da formação intelectual.

Animada pelo desejo implícito de fazer da vida musical uma atividade sistemática, essa "Revista de cultura musical" corre paralela a seu modelo francês, La Revue Musicale, que imita em certa medida na disposição gráfica, na distribuição da matéria em suas seções fixas, e na atitude ao mesmo tempo compreensiva e não partidária que procura manter ao receber a música moderna. Contém ensaios, críticas de concertos, notícias sobre o movimento musical no Brasil e no estrangeiro, a "Revista das revistas" e um "Indicador profissional" que dispõe a lista dos professores de música de São Paulo, na época. Reúne, portanto, o interesse crítico ao informativo, e faz ver, no período que se segue à Semana, movimentos tendentes ao aprimoramento do meio musical em São Paulo.

Além de Klaxon e Ariel, publicam-se eventualmente textos de in-

teresse em outras revistas, como Estética (1924-25) e Revista do Brasil, para a qual tomo também o ano de 25 como ponto de referência, já que os três anos posteriores à Semana contêm todos os traços que desejo apontar aqui.

Convém reter, portanto, a idéia de que o modernismo musical, passando da área de ação da polêmica jornalística e quase teatral da Semana para o ensaio e a crítica das revistas, desliza da combatividade acirrada e taxativa para uma combatividade empenhada na promoção educativa. A ênfase é colocada nesse momento não tanto sobre a criação, sobre as direções da composição, mas sobre os intérpretes e sobre o repertório, sobre as possibilidades de escolha por parte do público. Evidentemente, impõe-se o fato, já dado a perceber pelas contradições da Semana, que a expansão de uma nova música no Brasil esbarra nas condições insuficientes em que ela é produzida, no gosto viciado pelo repertório e pela interpretação romântica, e na falta de intérpretes bastante compreensíveis para integrar e impor a música moderna de maneira convincente. Nesse ponto, o critério didático aparece não só em função do despreparo do público para receber a arte que surgia, mas da ausência do veículo adequado à elocução das novas obras: a falta de pianistas libertos do prejuízo sentimentalista na interpretação, com uma compreensão equilibrada da execução pianística, adequada às peças modernas; a falta de conjuntos de câmara, de músicos preparados nos demais instrumentos; a falta de conjuntos orquestrais. Assim, o modernismo vai se opor, na música, aos vícios tardios do romantismo: o sentimentalismo que impregna a concepção interpretativa da obra nos pianistas, o culto do piano e do "virtuoso", a preferência pela escuta programática, tendente a converter as estruturas sonoras em quadros, paisagens, "sentimentos", estórias.

O Brasil é visto como um "polo norte artístico". Nessas condições, não interessa apenas ter compositores, mas meios de divulgá-los; o critério passa a ser não só o da inovação da linguagem, mas o da eficácia didática. É por isso mesmo que Mário de Andrade leva à frente em Klaxon um trabalho, completado em Ariel, de levantamento da si

tuação dos intérpretes, em especial dos pianistas, fazendo passar pelo crivo da sua crítica a escola pianística formada em São Paulo: Guimarães Novaes (sobre quem escreve dois artigos), Antonieta Rudge, Souza Lima, Magda Tagliaferro, Lúcia Branco. A direção da crítica é observar quais, entre estes, representam um "benefício eficaz" para a cultura musical, sendo capazes de impor mesmo Debussy e Ravel, "músicos que já representam um passado na Europa e que inda são mal percebidos pela nossa ignara gente" (2).

Assim, Klaxon e Ariel abriam a questão da música moderna fazendo incidir uma crítica, movida por Mário, sobre as condições da interpretação e sobre os limites do repertório, mas, ao lado disso, manifesta-se ainda o tema do diálogo com a Europa, principalmente em Ariel, onde Sérgio Milliet mantinha uma seção chamada "Cartas de Paris", de onde não só informava os últimos acontecimentos artísticos ocorridos na parte da Europa que ele enxergava, como fazia a reportagem da chegada e da aclimação dos artistas brasileiros ao ambiente parisiense, e, eventualmente, da repercussão que obtinham.

Sobre esse problema dos contatos do modernismo musical brasileiro com a Europa, é importante lembrar que as revistas desempenharam um papel mediador, ao servir como veículo eficiente de informação. Reporto-me novamente, aqui, à já citada La Revue Musicale, que consta da biblioteca de Mário de Andrade (recolhida no Instituto de Estudos Brasileiros), fartamente anotada. Curiosamente essa revista, que mantinha os seus leitores brasileiros a par do movimento musical no mundo, e fornecia-lhes vasto material ensaístico, contribuindo para a atualização do gosto e da reflexão teórica, incorporou pouco a pouco as produções do modernismo brasileiro, na medida em que Villa-Lobos, ao longo da década de 20, ia fazendo sucesso na Europa. Deste modo, se no primeiro número, em novembro de 1920 saíra o texto de Milhaud sobre o Brasil, já em 1921 publicava-se uma crítica favorável de Boris de Schloezer (assinando-se B. de S.) às Miniaturas de Villa-Lobos, na interpretação de Vera Janacópulos. O mesmo autor escreveria mais tarde um artigo, criticamente bivalente, sobre o primitivismo de Vil

la-Lobos, transcrito no n° 12 de Ariel, de setembro de 1924. Posteriormente, a revista dedicaria um número inteiro ao compositor. Corroborando ainda essa ligação de la Revue Musicale com o meio musical brasileiro, o jornal O Estado de São Paulo publicou uma série de artigos de seu diretor Henri Prunières, em que se comentava a música moderna, como "Sócrates de Erik Satie e a música de amanhã" (fev. de 1923), "Stravinsky e o Classicismo" (out. de 1929), "Os novos bailados russos" (1924) (3).

Resumindo, esse grupo de revistas ligado ao movimento modernista tematiza a nova música, fazendo com que sua problemática desemboque em duas vertentes: a ligação com a Europa, de um lado, e a proposta didática, de outro, vazada na crítica à música descritiva e à pianolatria. Para completar esse quadro, quero apontar um tema que começa a aparecer mais destacadamente em 1924, e que irá açambarcar os outros já nessa década: trata-se da questão, também formulada por Mário de Andrade, do caráter "interessado" da arte brasileira, sua função social, que será resolvida então em termos nacionalistas. É o que começa a postular a "Carta aberta a Alberto de Oliveira", publicada na revista Estética em 1924, e é o que se anuncia em "Uma conferência", publicada na Revista do Brasil (1925) (4). Essa posição é sobejamente explicitada e sistematizada no Ensaio sobre a música brasileira, de Mário de Andrade, datado de 1928 (5).

B. MÁRIO: AS REVISTAS E O "PREFÁCIO INTERESSANTÍSSIMO"

Procuramos agora detalhar o problema da passagem, que se efetuou bem rapidamente no interior do modernismo musical, da ênfase sobre a renovação da linguagem e da afirmação polêmica do moderno, para a ênfase sobre o papel pedagógico do artista e da subordinação de sua atividade às necessidades sociais de um meio precário. Para seguir a trajetória desse deslocamento de interesse, ou dessa mudança de orientação tática, nada melhor do que acompanhar os movimentos do pensamento de Mário de Andrade, que centralizou todas as linhas do desenvolvimento dessa didática de inspiração modernista, e deixou marcas de influência às vezes esmagadoras sobre pelo menos três gerações de compositores. Estudando, pois, esse problema, estaremos visualizando as primeiras configurações do surto nacionalista que se seguiu à Semana, e ao mesmo tempo introduzindo-nos na obra de Mário de Andrade, em se tratando de quem não devemos nunca nos iludir com a superfície de seus pronunciamentos, que guardam sempre um fundo problemático, às vezes sob a capa de afirmações taxativas e redutoras. Procurarei portanto não esquecer mas, ao contrário, evidenciar no estudo de Mário de Andrade a seguinte complexidade: uma tendência que o escritor em certo momento nega em um nível, retorna intensamente em outro, já que sua consciência aberta vive subterraneamente as contradições, mesmo quando a proposta de uma ação cultural imediata tende a eliminá-las ou atenuá-las para tentar avançar.

No momento a que me refiro observa-se uma passagem do experimental ao pedagógico, ou como diria Mário nessa época, das poéticas "individualistas" das vanguardas modernistas às poéticas de caráter social e "interessadas" que começariam a se explicitar na já citada carta a Albarto de Oliveira, publicada na revista Estética em 1924.

As atitudes de Mário de Andrade por ocasião da Semana, formuladas no "Prefácio interessantíssimo", afirmavam que o Modernismo correspondia às exigências de uma nova linguagem (dinamizando a retórica esleirosada da arte vigente) sensível, por sua vez, ao ambiente do século: à velocidade, à simultaneidade, à máquina. Nessa poética, aceitava-

-se o mundo em transformação assumindo-lhe a linguagem, que exige ou impõe uma técnica própria. Ou seja, a poesia abria para si um novo horizonte técnico, como a sociedade o fazia. Essa atitude supõe, portanto, uma via ideológica, dada, inicialmente, pelo reconhecimento do caráter de transformação por que passa o mundo, e, em certo sentido, por uma recusa do passado: das leis que procuram reter as condições passadas, uma vez dadas as novas forças produtivas. Desse modo temos em Mário, ao mesmo tempo: uma nova linguagem poética, uma nova relação com o mundo, uma crítica da sociedade, e, especialmente, uma crítica do papel desempenhado pela arte como ornamento de uma burguesia refratária às transformações. Já se viu como temos aí delicadas relações do estético e do ideológico, para as quais, independente do esquematismo a que às vezes as submete ao longo do processo, Mário sempre se mostrou sensível (6).

Nessa confluência onde a consciência do tempo histórico e a consciência das formas se confrontam, música e poesia se pensam mutuamente com grande rendimento. Em determinados momentos, remetem ao problema intrínseco da linguagem: quando Mário afirma, por exemplo, o avanço da música sobre a literatura, já que a música havia incorporado conscientemente há séculos a simultaneidade, fazendo desta um elemento constitutivo; ao mesmo tempo, descartando toda necessidade figurativa, havia conquistado maior consciência da forma (7). Em outros momentos, a referência a formas musicais penetra o texto poético fazendo ver criticamente as condições em que a arte se produz: é o caso das "Enfibraturas do Ipiranga". Lembremos também que, já na década de 40, é nos textos sobre música que Mário discutiu longamente o problema do engajamento (8).

Assim também, se no momento tático da Semana parece tender a ver na função da arte desenvolver as potencialidades da linguagem, na sequência, parece ver nela a necessidade de atender didaticamente às condições de sua produção no Brasil. E se o discurso crítico projeta às vezes em faixas de onda diferentes e descontínuas os planos do estético interior à linguagem face à situação social em que ela se vê,

os problemas são vividos ao longo de uma tensão contínua subjacente. Tanto assim que, ao contrário do que afirma, Mário não passa simplesmente do individualismo à preocupação social: as poéticas iniciais já estavam marcadas por um sentido social agudo. O que se tenta agora é superar a fratura que as "Enfibraturas" expõem, e resgatar a solidão do intelectual burguês, pondo suas esperanças na conexão de sua consciência e seu trabalho com a totalidade da cultura popular.

Quando seguimos pois os rumos dessa didática, que já tem seus primeiros passos na crítica musical das revistas, percebemos que ela descreve uma linha ampla, que abrange primeiro os intérpretes para, mais tarde, incluir no seu trajeto envolvente as próprias tendências mestras da composição. Percebemos, ao mesmo tempo, que essa linha em abertura crescente está subordinada à evolução do pensamento musical de Mário de Andrade. Realmente, o caráter "interessado" que preside à avaliação do trabalho dos intérpretes, medido, como veremos, pela sua capacidade socialmente educadora, alarga-se mais tarde, acompanhando a aceleração do nacionalismo ao longo da década, para compreender também (e principalmente) o trabalho do compositor. Assim como os pianistas eram valorizados na medida em que sabiam sobrepor às suas tendências individuais a contensão equilibradora, restringindo suas expansões afetivas e fazendo resultar disso a maior validade social da sua interpretação, o Ensaio postula o problema da criação musical erudita no Brasil sob um critério de circunstância, "não filosófico mas social". Afirma taxativamente o caráter destrutivo do "individualismo artístico" e acrescenta que, "numa fase primitivística, o indivíduo que não siga o ritmo dela é pedregulho na botina"⁽⁹⁾. O interesse, ou objetivo dessa urgência social, formulado na altura de 28, é conquistar para a arte erudita um meio de expressão especificamente nacional com base na absorção do folclore.

Independente, no entanto, do projeto nacionalista imprimido às correntes oriadoras, o que interessa acentuar inicialmente aqui é a maneira pela qual se procura orientar, a partir do modernismo, o comportamento do músico frente à profunda defasagem que separa em abis

mo a capacidade receptiva do meio e a criação atual: é assim que a crítica musical de Klaxon e Ariel tematiza a função do músico no Brasil, entre 1922 e 24. (Posteriormente, o tema passaria a ser a defasagem entre a criação erudita e a expressão popular).

Procuro assim mostrar que, projetado e presidido por Mário de Andrade, o pensamento musical modernista no Brasil tingeu-se logo no seu início de um didatismo que marcará certamente a "escola" nacionalista, assim como estará profundamente vinculado ao exercício do magistério, visceralmente assumido por Mário ao longo da vida, não só nas suas atividades docentes no Conservatório, como nas inúmeras conferências, na organização da Discoteca e em toda a atividade à frente do Departamento de Cultura, assim como nas suas prédicas aos compositores, que marcam o Ensaio sobre a música brasileira, e "Os compositores e a língua nacional". Ao lado dessa linha didática, presente na atitude perante à música que decorre da Semana, vemos também que o pensamento musical incide, às vezes claramente, às vezes subterraneamente, sobre o pensamento poético, o que pretendo incorporar a esta discussão no momento oportuno. Mas se ao teorizar sobre a poesia o escritor incluía de maneira decisiva nas formulações poéticas o lastro da sua formação musical, muitas vezes, ao tratar de temas musicais aparentemente nada literários, vemos subitamente ressoar neles problemas de sua poética. Eis o ponto que procuro tratar aqui: existe uma área de intersecção latente, virtual, da música com a poesia, que subjaz às formulações às vezes tortuosas de Mário num terreno e noutra, mas que é possível ir levantando e expondo, abrindo o campo de seu estudo.

Configurados, portanto, o alcance e os limites da questão, passamos a comentar a crítica do problema da interpretação musical, que se implanta em Klaxon e se completa em Ariel.

Antes de mais nada, é preciso lembrar a esse respeito que a maneira de conceber a interpretação está inseparavelmente ligada à maneira de conceber a arte, e, mais a fundo, de conceber a linguagem. Isso porque o intérprete limita muito de perto, e ao mesmo tempo, com o autor e com o leitor; sua execução é uma forma de fruição e decodifi-

cação, por um lado, e uma atividade de agenciamento e estruturação, por outro ⁽¹⁰⁾. O executante transita, pois, entre a emissão e a recepção: os polos da comunicação artística são variáveis internas à sua atividade. Variáveis, isto é: na história da função do intérprete o grau de sua intervenção no texto, prevista ou não na partitura, é mutável. Se entendermos a obra escrita como código, isto é, sistema virtual que a execução realiza em mensagem, há momentos em que tende a haver uma aproximação máxima de código e mensagem, com um mínimo de resíduo; e há outros momentos, em que a distância código-mensagem é acentuada, onde se verifica disparidade maior entre o sistema e a realização, pela incidência forte de resíduo: de inclusão da experiência pessoal do executante afetando o sistema, isto é, de interpretação. Fiquemos claro que se trata de um problema de grau: desde que se mantenha a relação autor-obra-intérprete-auditor, nunca deixa de haver código e mensagem, e uma taxa, maior ou menor, de defasagem entre eles. Mas há momentos drásticos: em que a intenção do intérprete é identificar a mensagem com o código, e outros, em que é subordinar o código às inúmeras variantes da sua experiência pessoal, desfigurá-lo sob a marca da sua interpretação.

A assimilação do piano ao ritual concertístico, integrado aos padrões da burguesia no alvorecer do romantismo, corresponde claramente a um momento em que se observa uma transição desse tipo: o executante ganha uma autonomia que lhe permite impor à obra uma interpretação liberada do rigor maior da fidelidade estrita ao texto. O movimento inverso tende a acontecer no caso particular que estamos tratando, isto é, na sequência imediata (e próxima) da Semana: postula-se a substituição do virtuosismo romântico por um tipo de execução mais próxima da exatidão clássica, e da observação estrita dos elementos determinados pelo texto.

A crítica musical efetuada por Mário nessa época se move no campo que separa código e mensagem, tendendo a tomar como critério de valor a necessidade de aproximar os dois planos e investindo deste modo a sua aproximação de um caráter didático, socialmente positivo, num

meio onde dominam as formas extremadas de execuções "residuais".

Assim, no texto que inicia a série, Mário estabelece um contraste entre Guiomar Novaes e Antonieta Rudge, contrapondo a "pianista romântica" que é a primeira, duma "vibratilidade impressionável à mais fina cambiante da sensação", com o "tipo clássico e cerebral" da segunda, mais afeito a cumprir o papel do "mestre que educa" (10). Curiosamente, o problema apresenta em Mário uma vocação para as dualidades: ao tratar, agora em Ariel, do "caso" Magda Tagliaferro, "artista exclusivamente pessoal" que submete a obra às veleidades momentâneas da execução, estabelece-se novamente um confronto antitético com a pianista Lúcia Branco, paralelo àquele apontado entre as duas pianistas citadas anteriormente (11).

Mário demarca o terreno: divide os intérpretes em modelos polares (românticos ou "clássicos"), e cumpre os desígnios da "consciência klaxista" ao apontar a validade da interpretação mais "atual": discreta, contida, evitando os lances históricos a que convida o mito do intérprete como uma "deidade romântica". Assim, ao estudar Guiomar Novaes em dois textos ("A pianista romântica" e "A virtuose") procura controlar um certo fascínio através de uma acentuada atitude crítica. (12).

O traço definidor da interpretação romântica de Guiomar Novaes não está, segundo Mário, no fato de fundir a execução da obra à expressão do sentimento (o que estaria, de resto, em qualquer tendência interpretativa, não só na romântica), mas de expressar na execução um "eu interior" livre de controle, que não toma certas determinações do texto como o seu limite, mas que transgride a fluência "normal" da reprodução com a introdução intencional de desvios interpretativos. Configura-se, assim, um discurso pontuado de "rubatos frenéticos", "pianíssimos espasmódicos", inflexões exclamativas, interjeições (observe-se que o rubato é um recurso, ainda que precário e elementar, de incorporação do indeterminado à escritura tradicional, permitindo em certas passagens uma oscilação rítmica ad libitum). Esses recursos, usados continuamente, estabeleciam uma codificação dos traços diver-

gentes do modelo da partitura, uma retórica das variantes fazendo acentuar sistematicamente na interpretação aquilo que seria a sua "função emotiva": gestos (sonoros ou não) que enfatizam o próprio emissor, mais do que a mensagem. Função emotiva, quando não referencial: já vimos que a contestação da pianolatria se une a contestação do descritivismo romântico. Nesse sentido, o artigo "Música descritiva", em Klaxon, ironiza, em meio às "forças desencadeadas da orquestra", a descrição "pseudo-musical e pseudo-literária" das cavalgadas e descansos de violinos, da chicotada dos metais (parecendo, num "feliz engano", Milhaud ou Malipiero), das fanfarras e do barulho, seguidos de aplausos, pedidos de bis, etc. (1:).

Vemos, assim, os motivos que fazem a interpretação romântica e a música programática incompatíveis com a música moderna. Constituintes de casos extremos da saturação de elementos exteriores à própria obra admitidos na execução, (elementos que fazem, nos torneios românticos, com que a obra seja um espelho refletor da individualidade exaltada), virtuosismo e descritivismo escapam da música para erigir o residual em centro e atenções, voltadas para a exterioridade e incapazes de acompanhar a transformação da linguagem. Por isso mesmo, Mário afirma combativamente a musicalidade intrínseca como o critério fundamental da fruição, o que só a interpretação contida permite detectar, e a derramada encobre.

"Vou ao concerto para me comover. Não há dúvida. Mas para me comover na ordem artística e não na ordem natural. Misé-
rias da vida acho-as cotidianamente junto de mim, para, além das minhas ter de chorar as fáceis lágrimas de Chopin, as cóleras de Beethoven, os sarcasmos de Schumann. As com-
ções de ordem artística sublimam e elevam. Da combinação de sons, que isto é a música (deixemo-nos de complicações metafísicas) nascem dentro de mim comoções ideais, sensações frenéticas, suaves, báquicas ou puras, gráceis ou severas que me fazem vibrar, mas desprendido do mundo. Eis porque amo Bach e o Beethoven da primeira e terceira fases principalmente. Eis porque adoro Mozart. Eis porque gosto dos modernos e do maxixe de Nazareth.
O que fui procurar no seu concerto, Souza Lima deu-me com fartura, isto é, a MUSICALIDADE. Por isso afirmo mais atrás que breve será grande intérprete dos clássicos e mo

dermos. Não é sentimental, graças a Deus! Acredito pois que nos românticos não atingirá nunca a plenitude de sua personalidade. Como é lindo meu prazer, neste momento, em aplaudir Souza Lima, grande e corajoso primeiro intérprete brasileiro que soube quebrar as cadeias do pagajoso sentimentalismo a que azarentamente nos fadou o ocasional enlace das três raças tristes!" (14).

A arte distingue-se da natureza, e a emoção não depende da representação mimética, mas decorre da pura materialidade da obra, rejeitada em seu caráter metafísico e assumida como estrutura sonora. Mário de Andrade encontra ocasião para situar conjugadamente nessa crítica a um concerto de Souza Lima suas idéias estéticas básicas, nessa época: o anti-virtuosismo e o anti-descriptivismo, unidos à noção da autonomia da arte com relação à natureza, revertem para um conceito musical formalista, isto é, que a música é basicamente estrutura sonora, e não faz sua vantagem numa suposta capacidade expressiva.

Eis porque o abandono de uma interpretação subjetivista, que condiciona a tarefa de reprodução da obra musical a uma exacerbação do momentâneo, fazendo "das obras de arte motivos de expressão dos sentimentos passageiros do intérprete" (15), em benefício de uma interpretação objetiva, tem uma validade didática; além de evitar a desfiguração e a diluição, pela efusão sentimental, de traços pertinentes ao texto, essa mudança carrega consigo toda uma concepção de música como arte não mimética, como forma sonora.

Já que a interpretação reúne em si traços do movimento criador e do movimento fruidor, ela está localizada muito próxima do centro da questão estética; é afetada e afeta as transformações da linguagem artística. Assim, no limiar do século XX, o alargamento e a ruptura do sistema tonal, re-organizando o universo sonoro e desautomatizando a escuta, salientava a autonomia do som e requeria um abandono do entendimento da obra musical como estímulo para o livre curso das associações imaginárias, que convertia pelo devaneio a matéria sonora em "assunto". Não é à toa que um nome chave para a questão da música moderna, Strawinsky, tenha acentuado de maneira tão enfática a necessidade de modificar o comportamento da escuta, concentrando-a na percepção do som e na visualização concreta do instrumental em funcionamen-

to, ao invés de dissipá-la no impulso imaginoso para fora do universo musical, na escuta de olhos fechados que desloca a música do espaço real.

O critério que serve à avaliação do trabalho do intérprete está, portanto, carregado de pertinência pragmática no contexto do ideário modernista, e serve perfeitamente aos propósitos "klaxistas".

No entanto, quando lemos o conjunto das críticas de Mário, observamos que o critério adotado, da validade didática da interpretação "cerebral", anti-romântica, se por este lado tem plena justificação, parece ressentir-se por outro, para o escritor, de uma certa insuficiência. O modelo de interpretação musical que a crítica postula mostra-se incapaz de suprir integralmente a avaliação de todas as condições da prática, evidenciando que a aplicação pede uma relativização do seu alcance.

Acompanhemos o desenvolvimento dos argumentos de Mário, onde o critério da execução contida alterna com a admissão, por outro lado, da fluência incontrolada da subjetividade:

"A snha. Novaes ou é duma fantasia adorável ou de uma sensibilidade sem peias. O que não lhe vai bem para o temperamento é a disoreção comovida dos clássicos e o impressionismo intelectual dos modernistas (E para o Brasil Debussy ainda é um modernista, hélas!)"

Distinguindo assim a adequação desse estilo interpretativo aos românticos, da sua inadequação aos modernos, Mário acentua a seguir a incapacidade para compreender a paródia, insinuando com isso uma crítica à atitude de Guiomar Novaes por ocasião da Semana:

"Nestes como naqueles (clássicos e modernos), não encontram do campo largo para sua sensibilidade exaltada, encara-os como se fosse cada qual um outro Liszt de rapsódias, em que tudo está em procurar o efeito. É engano. Inegável: interpreta primorosamente certos trechos de Bach ou a "Soirée dans Grenade". Mas estas obras não saem vividas dos seus dedos. São pretextos para efeitos e não padrões em que se delimite uma sensibilidade conduzida por uma altíssima sabedoria. A ironia de "Minstrels" então passou-lhe despercebida... É a snha. Novaes que tanto se sensibilizara com a caçoe da feita a Chopin no primeiro sarau da Semana de Arte Moder

na não deveria incluir num dos seus programas a caricatura, feita por Debussy, desses ingênuos menestrais medievais, cujo cantar trovadoresco é o primeiro vagido da música sensível".

Não obstante a postura crítica que orienta todo o artigo, Mário deixa-se levar pelo poder mágico da interpretação e, em contradição com os postulados formalistas que enuncia em outras partes, chega, curiosamente, a ver duendes:

"Eu vi os elfos saírem em girândolas esverdinhas do negro Steinway. Formaram em torno da pianista uma ronda vertiginosa em que poissou, furtivo, um raio de luar... Sempre desejara conhecer esses elfos pequeninos... Aconselharam-me a leitura de Leconte... Saí da lição (...): incrédulo como entrara. Um dia, ao ler Shakespeare, sentira duendes em redor de mim... Mas quando a srta. Novaes executou o trecho de Liszt eu vi os entezinhos translúcidos. A ilustre pianista, pelo poder de sua fantasia, criara o inexistente. Devo-lhe esta comoção linda de minha vida".

Diante de tudo o que foi dito até aqui, esse ponto do texto de Mário parece chocante. E é: sob o rigor inflexível que de início parece sustentar o seu critério de contemporaneidade, desliza a máscara que deixa ver a divisão, o jogo das dualidades fraturando os esquemas adotados, armando os sintomas de uma divisão mais profunda que parece ter perseguido o poeta: a consciência de que os programas estéticos dependem de uma negação do passado unida, no entanto, como indica a própria obsessão com que deseja negar, à impossibilidade de fazê-lo. A contradição entre os impulsos inovadores (drásticos às vezes nas suas postulações rígidas) e o apego ao passado, confunde e domina Mário, como acontece aqui. A sua obra buscaria depois, no entanto, encontrar a melhor formulação dessa dualidade, a configuração mais clara da própria crise: me parece ser esse o seu movimento e o seu processo, que vemos aqui esboçado.

Voltemos a Klaxon.

Ao comentar a interpretação do Carnaval de Schumann, por Guiomar Novaes, logo adiante, Mário cede ainda ao entusiasmo dilaceradamente, apontando na execução "falsa" e exagerada um caráter de "verdade (!) sublime", presenteando a pianista publicamente com a sua lágrima, co

mo "a homenagem dum ser, não sem preconceitos (é coisa extra-humana) mas o mais livre possível de prejuízos sentimentais", deixando-se vencer assim duplamente: ao aderir emocionalmente sem travas à audição, e ao confessar-se, ao mesmo tempo, preconceituoso.

Revê a seguir a idéia de tomar como critério crítico para a interpretação de Chopin a sobriedade, projetando artificialmente sobre os românticos uma serenidade clássica que não tiveram, e dá validade à execução desabusada e instintiva que revela mais profundamente o "animal" Schumann, o "animal" Chopin. Além desse aspecto, justifica a maneira como a pianista toca Chopin, pelo caráter de improvisado que imprime à execução, e que é adequado e pertinente à obra. O mesmo sentido de improvisação explica também a busca de efeitos particulares (estranhos à partitura escrita) que não seriam nesse caso meros efeitos exteriores para impressionar o público mas que se justificam ao "atacar diretamente a realização de conjunto desses racontos musicais que o doloroso músico deixou" (!).

Finaliza o estudo sobre a pianista afirmando a admiração e o interesse por sua carreira, e aconselhando uma escolha mais abrangente e diversificada do repertório, para observar que sua evolução "acentua cada vez mais as propensões românticas que apontei. Infelizmente para a opinião klaxista... Mas é verdade que por elas se tornou a intérprete genial de Schumann e Chopin".

Já no número 11 de Ariel, de agosto de 1924, Mário parece disposto a aceitar em pé de igualdade a existência de dois tipos de interpretação, ao comentar o "caso" Magda Tagliaferro, que "é antes de mais nada artista exclusivamente pessoal". Sobre sua interpretação do Prelúdio nº 24, de Chopin:

"Era um fremir orgiástico, um baralhamento dionisiaco espantoso. Como compreender Chopin assim? Não era Chopin. Mas era Magdalena Tagliaferro num dos seus entusiasmos festivos delirantes que tanto participam do prazer como da dor. Incrível! E admirável. Os que não aceitaram essa curiosíssima interpretação é porque não compreenderam ainda o caso Magdalena Tagliaferro" (o grifo é meu).

Divide a seguir os dois tipos de pianistas que passavam normal -

mente por São Paulo àquela altura; aqueles que queriam "fazer América", dando apenas o que o público pede ^{de} mais fácil, isto é, um repertório acrobático e langoroso, numa execução choramingas ou deformante, e aqueles que compõem um gênero "muito nobre e mais importante" ao considerar a peça musical uma "realidade objetiva, perfeitamente caracterizada e provida de caracteres determinados já". Salientava que esse segundo tipo de pianista apresentava a obra quase sem modificações de uma audição a outra, "apenas enriquecidas pelas variantes mais ou menos leves introduzidas inconscientemente pela personalidade do intérprete" (16).

Não se encaixando em nenhum desses dois tipos, Magdalena viria alargar, no meio musical paulistano, o conceito de interpretação. Ao contrário de Lúcia Branco, que se esconde criteriosamente por trás da obra que expõe, Magda Tagliaferro "surge violenta e domina". No primeiro caso "o ouvinte é ativo, pensa, critica e galardoa", no segundo, "a posição do ouvinte tem de ser duma inatividade crítica absoluta porque Magdalena Tagliaferro tira-lhe todos os argumentos de crítica, pois que não há juízo sem comparação. Ou se gosta ou não se gosta. Nada mais". Ao dizer que os dois casos constituem igualmente "milagres", procura finalmente conciliar a dualidade na figura da oposição complementar entre a fé e o amor: o primeiro milagre caracterizado pela crença e sujeição, o segundo, pela apropriação e domínio.

Vemos, assim, que aquilo que a uma primeira vista poderia ser a escolha fechada de um critério, estabelecido em consonância com o programa modernista, passa a ser a marca mais complexa de uma divisão, a se formular sempre em dualidades cujos polos não sabem se excluir. No caso, dois tipos de interpretação pianística ressoam na ótica de Mário uma divisão mais profunda, conflitiva, entre dois tipos de abordagem, de experiência, ou de leitura da obra de arte: a leitura consciente, técnica, que deixa ver claramente a estrutura formal chamando a atenção sobre a linguagem, e a leitura envolvida, que apela para o inconsciente, que subjuga a razão e ameaça despertar a magia. O dilaceramento entre uma visão construtiva da arte, centrada na racionalidade da organização das formas, e uma concepção projetiva, que a subju-

ga às tensões inconscientes, apresenta, no caso da crítica pianística de Mário, o interesse de revelar uma obsessão que atinge de maneira ampla o poeta, o esteta, o crítico. Além disso, mostra como o drama estético de Mário é vivido na medida mesma em que se apresentam como insatisfatórias tanto uma abordagem do texto (literário, musical) em si, quanto a da pura transitividade, que enfatiza a psicologia da criação e da recepção. Mas o que se vê é, às vezes, a má formulação, a divisão entre uma consciência da linguagem (do texto autônomo), e uma consciência da comunicação poética (relação entre autor e leitor pela via do texto), dualidade que nem sempre consegue a integração satisfatória de dois planos que se suspeitam, no entanto, intimamente ligados.

O pensamento poético de Mário, exposto mais ou menos por essa época na bancada modernista do "Prefácio interessantíssimo" (publicado em 22), ilumina esse problema, tanto pela formulação melhor realizada e mais clara, quanto pelas indecisões que revela um pensamento que tateia inventando, lançando-se ao risco de suas suspeitas obscuras e luminosas.

Entramos, portanto, na área que une subterraneamente as preocupações poéticas às preocupações musicais, onde quero acentuar antes de mais nada as afinidades entre os dois campos, e as brechas pelas quais de repente eles se interpenetram, sem no entanto procurar reduzir conceitos daqui aos dali.

A primeira afinidade será sempre a de que a tradição musical, que dispunha então de uma metalinguagem mais desenvolvida, e que era, pela sua natureza, mais atenta à construção formal, faz com que Mário de Andrade, ao aplicar os seus conceitos à poesia, desenvolva uma consciência estética mais aguda dos procedimentos desta. Assim, ao formular o problema do simultaneísmo na poesia segundo os conceitos de harmonia e de polifonia musicais, o poeta abria novas possibilidades de compreender a especificidade do texto como mensagem, no sentido de Jakobson, isto é, enquanto literariedade.

O simultaneísmo futurista, que influencia em muito o modernismo

de Mário, lembrava logo a linguagem musical, onde a percepção da simultaneidade é condição já da própria leitura: não só o modo de ouvir mas o próprio modo de ler o texto supõe a captação de acontecimentos interferentes se superpondo em vários níveis lineares.

Nesse ponto, a aproximação da poesia à música se dá sob o tema dominante da oposição entre a linearidade e a simultaneidade. A música, como ressalta Mário, "talvez mesmo antes do século 8", havia enriquecido o discurso melódico (articulação de sons sucessivos) dando-lhe uma espessura harmônica (isto é, articulando sons simultâneos). Assim, na música a linha se complexifica: várias linhas melódicas podem se superpor polifonicamente, ou harmonicamente (formando enclaves de sons simultaneamente combinados), sem pensar ainda na possibilidade de romper sistematicamente com a linha melódica. Na poesia, diz Mário, estaria predominando ainda a melodia, isto é, a obediência à ordem linear do discurso: "arabesco de vozes (sic) (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível", como acontece no poema de Bilac: "Mesarete, a divina, a pálida Phrynea/Comparece ante a austera e rígida assembléia/Do Areópago supremo..." A partir daí, o poeta propõe o verso harmônico, obtido pela ruptura da sequência gramatical do discurso, fazendo com que as "palavras em liberdade", não sujeitas à conexão linear, ressoem entre si, produzindo um efeito de superposição: "(...) como não faz parte da frase (melodia), a palavra chama atenção para seu insulamento e fica vibrando, a espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM". O exemplo já antológico: "Arroubos... Lutadas... Betas... Cantigas... Povoar...". "Veja-se que o harmonismo aproxima-se do ponto de partida jakobsoniano para a definição da função poética da linguagem: a palavra, liberta de ordem sintática normal, "chama a atenção para seu insulamento", pondo ênfase sobre a própria mensagem (17).

A propósito da simultaneidade vale notar, antes de mais nada, que Mário é consciente do fato de que o conceito de harmonia, quando aplicado aos problemas poéticos, sofre um deslizamento metafórico, já que a harmonia poética não seria rigorosamente a harmonia musical: se na música a simultaneidade é uma ocorrência física, na poesia só pode

se dar através da recomposição mental de uma sequência: "A realização da harmonia poética efetua-se na/inteligência. A compreensão das artes do tempo nunca é imediata, mas mediata. Na arte do/tempo coordenamos atos de memória/consecutivos, que assimilamos num todo final./ Este todo, resultante de estados de consciência/sucessivos, dá a compreensão final, completa/da música, poesia, dança terminada". É como assinalara que Victor Hugo se lamentava da impossibilidade de uma verdadeira harmonia poética, contesta: "Victor Hugo/errou querendo realizar objetivamente o que/se realiza subjetivamente, dentro de nós".

Curiosamente, Mário sabe que a poesia, retida na linearidade do discurso verbal, é diferente da música, que dispõe de um modo de simultaneidade efetivo; mas nem por isso o poeta deixa de insistir na aproximação entre as duas artes, o que indica que a correlação que procurava mostrar estaria em outro nível, onde a simultaneidade se efetuará ainda de modo pertinente, superando de alguma forma a condição da linearidade.

O problema pode ser pensado assim: a sucessão melódica, tanto na música como na poesia, corresponde ao eixo de combinação sintagmática, à sucessão horizontal dos elementos do discurso. A esse eixo de combinação contrapõe-se, no entanto, um eixo de seleção, definido pela linguística como virtual: um eixo vertical de escolhas afins das quais apenas se atualiza no discurso uma de cada vez, o que faz com que o eixo paradigmático se defina basicamente, em oposição ao sintagmático, por estar ausente da sequência discursiva (18).

Na música, no entanto, o eixo paradigmático pode se atualizar: ao longo da cadeia sintagmática várias alternativas do eixo de combinação superpõem-se in presentia. O baixo contínuo, por exemplo, é um modo de fazer comparecer, simultaneamente com uma linha melódica, as referências harmônicas de um eixo de seleção. O acorde corresponde por excelência a essa presença simultânea do paradigmático. Em suma, a música ocorre ao mesmo tempo em dois eixos, trabalhando explicitamente com horizontalidades e verticalidades.

Numa consciência profundamente integradora como a de Mário, essa

experiência reperoute e carrega de ressonâncias a leitura da linha poética.

Como vimos, sua proposta é a de que o texto pode investir de simultaneidade a linearidade das palavras. Para estabelecer a correlação, a chave mais adequada está num elemento musical que consiste exatamente na projeção da simultaneidade harmônica sobre a sucessão melódica: o acorde arpejado. Nessa comparação, que Mário usa para o caso do verso harmônico, a analogia é perfeita: "em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado (sic), harmonia - o verso harmônico". Veja-se que, coincidentemente, essa poética enraizada no futurismo, como o foi o formalismo jakobsoniano, resulta numa aproximação à poesia que tem bastante a ver com a "projeção do eixo de seleção sobre o eixo de combinação" (19).

Resulta, por esse lado, aguda ao entender subjacentemente que a harmonia, mesmo a musical, não depende exclusivamente da simultaneidade estrita, mas pode se dar também por uma articulação complexa da linearidade: três notas unidas num acorde perfeito maior têm a uni-las a escala harmônica de ressonâncias (projeção espectral derivada da complexidade acústica da onda sonora), escala que as compreende mesmo quando as notas são articuladas sucessivamente. Essa complexidade do som faz com que duas notas quaisquer, uma vez aproximadas, contenham princípios de relações harmônicas (estabelecem tensões, projetam polarizações sobre si ou sobre terceiras). Em suma algumas poucas notas mobilizam toda uma constelação implícita: esse horizonte faz parte da matéria com que trabalha o músico.

Comparativamente, a poesia trabalharia com a complexidade da onda verbal que, na poética de Mário, pelo menos explicitamente, realiza-se no nível semântico. Cada palavra carregaria consigo a cauda espectral de ressonâncias significativas, produzindo-se, com sua aproximação no poema, efeitos de harmonia: atrações, polarizações, atritos.

Nesse sentido, a linha poética teria afinidade com a série pós-tonal: trata-se de uma cadeia sintagmática, melódica, carregada, no entanto, de relações harmônicas implícitas.

Passamos agora ao outro lado da questão: se esses traços formativos musicais, de fundo formalista, faziam atentar para o texto enquanto tal, a leitura de Mário parece nunca se satisfazer com uma visão da poesia como estado intransitivo da linguagem. Assim, a sua poética chama a atenção sobre a experiência do poeta como componente do texto, enfatizando no "Prefácio" o conceito de lirismo (impulso inconsciente que preside o fluxo das idéias) como núcleo da sua poética. É assim também que observa a "forma dubitativa" admitida pela palavra poética, teorizando a ambiguidade na medida em que concebe a inclusão da experiência do leitor no texto, no ato da leitura, de modo a completar as lacunas deixadas pelo autor. É pois, a meu ver, nesse ponto, que a discussão em torno da interpretação pianística rebate sobre o problema da poesia, na medida em que nos dois casos estamos em situação de trânsito da significação, onde a mensagem é submetida às variáveis da experiência de um intérprete da linguagem, inclusa no ato da emissão ou no ato da recepção.

Nesse sentido, poderíamos fazer, de início, uma aproximação entre a interpretação da obra musical pelo instrumentista, e a execução da obra literária pelo leitor ou, no extremo, pelo crítico. O problema da interpretação musical é especialmente delicado porque, nesse caso, a crítica da interpretação musical é uma leitura de segundo ou terceiro grau: já que o pianista executa uma leitura da obra, e o ouvinte, uma leitura da leitura. O núcleo da discussão consiste em procurar saber até que ponto a leitura deve projetar sobre o texto a sua experiência deformadora, e até que ponto deve preservar o texto dessa deformação para obedecer à configuração mais determinada possível.

Os dois modos de interpretação musical discutidos por Mário corresponderiam a dois modos de leitura crítica: no primeiro caso, a execução buscaria ser uma leitura a mais próxima possível da intransitividade do texto, uma descrição exata de sua forma; posteriormente, vimos que esse critério se entrelaçava na crítica de Mário com a aceitação concomitante e comprometida de uma leitura impressionista, que recebe a carga projetiva das tensões interiores, e carrega o texto de alusões e conotações.

Ao tematizar a criação poética em dois momentos, lirismo e arte (consciência construtiva), a poética do "Prefácio interessantíssimo" ilumina a oscilação que caracteriza o julgamento musical, ao refletir sobre aquilo que, na crítica transitória das revistas, aparece hesitante e dividido. Portanto, não sob o ângulo da leitura, mas da criação, a poética transitiva de Mário postula uma relação dual, e algo tensa, entre o impulso que brota do inconsciente, dado pela necessidade de expressar, e a consciência organizadora que confere a essas manifestações verbais impulsivas um caráter acabado. No "Prefácio", muito mais que n'A escrava que não é Isaura, onde os mesmos problemas são retomados, projeção do eu profundo e consciência técnica são vistos como momentos da criação destacados, complementares mas algo tensos: à expansão lírica dada pela exteriorização do tumulto interior seguir-se-ia uma atividade crítica de supressão dos excessos, de seleção e "burilamento". Nessa primeira formulação a arte aparece portanto como uma atividade posterior ao impulso lírico, insistindo-se na idéia de que ela não deve cerceá-lo. Os dois termos da criação poética propostos por Mário se concebem divididos, separados em momentos distintos. Disso resulta uma visão simplista e mecânica do processo de criação, opondo-se liberdade e censura, força libertadora do lirismo e força cerceadora da arte.

O lirismo aparece nesse momento como a tônica do pensamento de Mário, pelo atrativo da sua poética, para onde convergem todos os outros conceitos. Essa ênfase parece dever-se à necessidade de contestar a linguagem estratificada, a arte instituída do parnasianismo pelo poder subversivo das fontes profundas da subjetividade libertas de refreamento (idéia de fundo romântico que estava àquela altura sendo assumida radicalmente pelo surrealismo) (20).

N'A escrava Mário corrigiria essa separação um tanto drástica, incluindo a consciência estruturadora no interior do "moto lírico", e fazendo com que os princípios técnicos passassem a conformar o lirismo, não aparecendo como algo acrescentado a posteriori.

Possivelmente Mário tentava formular teoricamente aquilo que em certo sentido já praticava na Paulicéia, isto é, uma superação do espaço que separa o impulso lírico da consciência crítica, uma interior

rização desta a ponto dela orientar o fluxo das associações sem ser uma imposição exterior. Conforme Ezra Pound: "De fato, as melhores obras provavelmente 'brotam', mas só depois que a técnica se tornou uma 'segunda natureza', e o escritor não precisa mais pensar em cada detalhe, da mesma forma como Tilden não precisa pensar na posição de cada músculo em cada lance de tênis. A força, o impulso, etc., seguem a intenção principal, sem dano para a unidade do ato" (21).

Em todo caso, prevalece no "Prefácio" uma acentuada ênfase sobre o lirismo, sempre salvaguardando, no entanto, que a poesia não se confunde com a verbalização caótica mas só existe no momento em que se inserem no discurso princípios ordenadores.

Mas a formulação introdutória e grande parte dos poemas da Paulicéia evidenciam uma tensão: Máric não sabe bem muitas vezes se atribui o sentido do poético a um comportamento formador agindo sobre a linguagem, ou a uma radicalização da experiência do emissor, uma aproximação das fontes inconscientes, um estado de liberação exaltada. Sobre o texto poético resulta com isso muitas vezes, um acúmulo de função emotiva: basta olhar qualquer texto da Paulicéia para que salte estatisticamente aos olhos a pontuação exacerbada pelos índices de afetividade: exclamações, reticências, interjeições, rupturas sintáticas, remetendo continuamente ao próprio emissor. Uma poética do intransitivo marcada ao mesmo tempo pela transitividade, onde a "sacra fúria" invade o discurso e quer rebentar suas cadeias, mas às vezes o que faz é simplesmente deixar a marca de um estado de exaltação.

Em termos jakobsonianos: a poesia como tensão literal entre a função emotiva e a função poética da linguagem.

Façamos uma leitura de "Inspiração", abertura da Paulicéia des
vairada.

INSPIRAÇÃO

"Onde até na força do verão havia
tempestades de ventos e frios de
crudelíssimo inverno"

Fr. Luis de Sousa

São Paulo! comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original...
Arlequinal!... Traje de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon... Algodão!...
São Paulo! comoção de minha vida...
Galicismo a berrar nos desertos da América! (22)

Se esse texto propõe-se como poema, parece postular implicitamente uma afinidade profunda da poesia com a afetividade, ou, à primeira vista, uma identificação das duas coisas. O "moto lírico" que, segundo Mário, preside a escrita, deixa seus rastros bem marcados, se observarmos que não há uma pontuação sequer que não seja emotiva: exclamações e reticências, combinadas ou não. Ao mesmo tempo, a fórmula que orienta a sucessão discursiva parece ser basicamente o abandono do fluxo das associações: São Paulo é infletida inicialmente como uma verdadeira interjeição, que já contém implicitamente a subjetividade comovida, o que se explicita desdobrando-se ("São Paulo! comoção de minha vida..."). O segundo verso sai do primeiro sob outra associação básica, interna à subjetividade (minha vida - meus amores), seguindo-se pares de associações sonoras ou semânticas: amores - flores, flores - feitas, original - arlequinal, arlequinal - traje de losangos, traje de losangos - cinza e ouro, e assim por diante. Aqui, palavra puxa palavra, e põe nesse curso a função poética no seu limite: menos uma projeção do eixo de seleção sobre o de contiguidade (submetendo o sintagma ao paradigma), que um sintagma projetado por associações seletivas que só se estabelecem para mover a combinação para diante. Refiro-me à impressão inicial: de que o texto é comandado pela sucessão livre e casual das associações.

No entanto, se observarmos melhor a pontuação que nos parece tão

caótica quanto exaltada, percebemos uma certa sistemática, já que a exclamação simples ocorre quatro vezes, em: São Paulo! (duas vezes), Arys! e América!, ocupando os extremos de texto (São Paulo e América) e uma posição intermediária, que, se aceitamos que Arys ecoa Paris, reflete sobre os pontos geográfico-cardiais do poema, compondo a dualidade antitética São Paulo-Paris, fundida finalmente na última definição de São Paulo: "Galicismo a berrar nos desertos da América!"

A combinação de reticências com exclamação ocorre duas vezes: Arlequinal!... - Algodual!... que, além das afinidades fonológicas, mantêm afinidades estratégicas: estão ambas no limite que demarca o conjunto de dois versos nas extremidades do poema, e parecem concentrar a sua difusa ressonância semântica (algodual associando-se a bruma que se ⁵⁾associava a arlequinal), através de sua afinidade topológica, construtiva.

Utilizando o conceito que Mário usaria aqui, a sucessão melódica, sintagnática, se dá formando núcleos harmônicos, isto é, as palavras se organizam em acordes, suas incidências provocam efeitos complexos de que não dispõem sozinhos. Desse modo, temos harmonias dissonantes ("antítese - genuína dissonância") nas séries cinza e ouro, luz e bruma, acrescidas na intensidade do atrito em forno e inverno morno. Assim também, bofetadas esplende como a irrupção de uma dissonância sem preparação. Examine-se o contexto: bofetadas rompe com a série de palavras que a precede, e que é extremamente cerrada nos parentescos semântico-sanoros: "Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes .../Perfumes de Paris... Arys!". A divergência é contida, no entanto, no conjunto das consonâncias, que retêm e esbatem continuamente os atritos, assim como o efeito dissonante de bofetadas líricas tende a resolver-se em Algodual!... que, como vimos, traça com Arlequinal!... um eixo polarizador.

Assim, uma leitura um pouco mais atenta evidencia que, ao contrário do que pode parecer de início, a impregnação emotiva que domina pontualmente o texto investe-se de coerência construtiva: o lirismo está internamente marcado pela arte, pela crítica, usando os termos

de Mário, e emissor e mensagem configuram luminosamente a sua tensão. Aliás, a tensão é a figura mestra do texto, aquela que compõe a dualidade gritante, "galicismo a berrar nos desertos da América" na cidade arlequinal cuja dualidade contém a dualidade do eu, espelhado e revestido por ela como por um traje de losangos. Europa e América remetem, assim, ao drama cultural e racial desse tupi (or not tupi) tangendo um alaúde.

Aqui também, ao conter os contrastes semânticos sob a égide das convergências sonoras, reunindo a disparidade sob o domínio da consonância como princípio geral, Mário adota uma técnica similar à do impressionismo debussysta que ele estudara como crítico, absorvendo a sutileza dos contrastes e atritos nas afinidades sonoras, e fazendo desaguar a significação não na representação descritiva, mas no efeito harmônico intrinsecamente poético, estabelecendo relações de tensão e relaxamento entre as palavras. Aqui, nesse momento, Mário propõe uma poética onde, como na música, a arte não imita a natureza, não depende do assunto, mas explora as relações possíveis dos elementos de que dispõe.

Mas aqui, querendo escapar "à beleza menor do impressionismo" que viu em Debussy, pelo excessivo refinamento medroso do ridículo, (23) Mário inclui os berros e bofetadas que prenunciam, já na "Inspiração", as explosões da "Ode ao burguês" e d'"As enfibraturas do Ipiranga". Entre as dissonâncias semânticas esbatidas pelas consonâncias fonológicas, à maneira das "dissonâncias consonantes" de Debussy, irrompem algumas "dissonâncias recortadas", similares àquelas através das quais, no plano musical, os compositores saíam da área impressionista (24).

Pode-se dizer, a partir da exposição acima, que o pensamento musical de Mário de Andrade toca a sua poética inicial do modernismo de duas maneiras: (a) proporcionando a visão da abordagem formalista do texto, detecta a intransitividade da linguagem, afasta a imitação da natureza e abre a consciência aos processos estruturadores (como no harmonismo e no polifonismo, que, baseados em casos de simultaneidade na música, servem para explicar comportamentos simultaneístas na poe-

sia; (b) não se pode esquecer, no entanto, que o pensamento de Mário tende a localizar o problema da linguagem, de maneira decisiva, no trânsito da significação, envolvendo autor e leitor, e incluindo, portanto, o problema do efeito causado pela obra: essa noção tende a tingir-se, por sua vez, de traços românticos, como vimos acontecer na crítica musical, que entram em tensão com traços formalistas, mas buscando a síntese. Essa aproximação ao romantismo tende a ver no texto as suas potencialidades mágicas, e irá amadurecer em obras posteriores de Mário de Andrade (25).

Vemos aí, portanto, muitas componentes procurando ajuste: é certo que nem sempre o encontrando, ou não contando com os instrumentais adequados. A linha central, de natureza ética, está na necessidade de compreender a complexidade e a contradição, e operar sobre ela. Para saber quais são as peças desse jogo seria preciso rastrear todo o Mário de Andrade, para procurar as juntas e as fraturas por dentro do texto, e englobar: forma e magia, intelectualismo e sensualidade, autonomia e função da obra de arte, Brasil e Europa, brançura e negritude, o estético e o ideológico, o intelectual e o povo, entre outras questões. Muitas vezes as coisas se desencontram, ou melhor, são o desencontro (26). Aqui, acentuar a "exaltação lírica", ali, exigir o compromisso social imediato. Retomando a figura: na diversificada obra de Mário vemos, para limitar a apenas um problema, que às vezes a autonomia da obra e o seu sentido social são vividos como se em faixas de onda diferentes, como numa emissão de rádio onde podemos ouvir muitas frequências mas temos que nos limitarmos a captar uma só de cada vez, perdendo-se assim a noção imediata do conjunto. Mas, em certos momentos, a onda complexa carrega a simultaneidade, algo do desencontrado e do descontínuo se redime: "As Enfibraturas do Ipiranga", Maunáima, O carro da miséria, "O artista e o artesão".

Em Mário de Andrade a conquista da simultaneidade é a obra de toda a vida, dessas ondas recolhidas no curso das "Meditações sobre o Tietê", onde a poesia procura colher ainda uma vez a rede simbólica

de todas as suas águas.

"E as minhas vozes,
Perdidas do seu tenor, rosnam pesadas e oliosas,
Varando terra a dentro no espanto dos mil futuros,
À espera angustiada do ponto. Não do meu ponto final!
Eu desisti! Mas do ponto entre as águas e a noite,
Daquele ponto leal à terrestre pergunta do homem,
De que o homem há de nascer". (27)

IV. SITUAÇÃO DAS PARTITURAS

A. RESENHA: A MÚSICA MODERNA

Para ver de mais perto a trama interna dessa música que temos acompanhado sempre naquilo que de certo modo a circunda, é preciso buscar os procedimentos construtivos que estão na base da composição, escolhendo e analisando algumas peças representativas. Oportunamente, voltarei ao diálogo da música com as reflexões da crítica: no fundo, estarei cotejando sempre o estado e o intercâmbio da consciência crítica e da consciência criadora no plano musical.

Mas antes de tratar de obras particulares, é preciso resenhar os principais acontecimentos que caracterizam o desenvolvimento da música moderna na Europa, da qual o Modernismo brasileiro, a seu modo, depende: inclui-se nessa órbita, e formula seus próprios problemas, adequadamente ou não, com base nos problemas agitados no cenário europeu.

Já sabemos que no momento modernista a música erudita no Brasil acompanha, junto com as demais artes, a movimentação geral da cultura européia, incluindo-se de alguma forma no círculo de alternativas aberto, na passagem do século, pela crise do sistema tonal. Olhar o movimentado panorama das atividades musicais européias do começo do século é, pois, situar e avaliar a órbita estética em que se incluem, no Brasil, as preocupações renovadoras que, confluindo para a Semana, irrompem mais claramente depois dela. Torna-se difícil, no entanto, esboçar um quadro geral desse período constituído, segundo Henri Pousseur, de tentativas esparsas, heterogêneas e parciais que apresentam o aspecto de uma série de "lampejos numa noite onde ainda é difícil se orientar" (1). O ponto de vista de Pousseur deixa ver a primeira metade do século como a ruptura, em mais de um ponto, do sistema que fundava a produção musical até o fim do século XIX, gerando uma proliferação de tendências, de tentativas diversificadas no sentido de resolver o impasse nas mais diversas direções. A ruptura progressivamente preparada pela introdução de tensões harmônicas que perturbam o sistema tonal gera, no limite, uma acelerada desarticulação de sua gramática, pedindo ao mesmo tempo novos materiais sonoros e novas alternativas de organização sintática. A atividade musical desse momento está marcada portanto pela diversidade das tendências, já que, uma vez alargado ou dissolvido o sistema tonal, torna-se impossível, ou dramático, utilizar seus temas, seu arsenal típico de motivos melódicos, suas formas de desenvolvimento. Nesse impasse, as vanguardas musicais do começo do século partem para uma verdadeira caça de "materiais", por um lado, quando não pensam a fundo o problema das estruturas musicais, por outro.

Os novos horizontes da música moderna começam a tomar, principalmente a partir do começo da segunda década, o caráter de uma clarinada escandalosa: veja-se a audição do Pierrot lunaire (1912) de Schoenberg; da Sagração da primavera (1913), de Strawinsky; e do balé Parade (1917), de Satie, com argumento de Cocteau e cenários de Picasso. Nos três casos, certos públicos europeus começavam a deparar conflitivamente com alterações do código pelo qual a audição tradicional se formava, Em

Schoenberg, a contínua tensão harmônica da dicção expressionista inaugura uma prosódia crispada entre a fala e o discurso atonal; em Strawinsky junto aos aglomerados de acordes, o desmantelamento da métrica regular do compasso cria verdadeiros aglomerados de tempos; e, em Satie, a bricolage (pela citação de estilos, clichês), a adoção do ruído mecânico (sirenes, máquinas de escrever) instaura um contexto paródico.

Na mobilidade dessas manifestações do começo do século, e que escapam, de maneira geral, a um caráter sistemático preciso, destacam-se duas tendências básicas: a) a inclusão de novos materiais sonoros, e em especial do ruído (oposto ao som musical), imprime grande diversidade aos elementos de superfície (isto é, liberam um novo repertório de substâncias utilizáveis); b) a elaboração de princípios construtivos, que dizem respeito ao nível morfo-sintático da linguagem musical, tendo ao estabelecimento de relações formais pós-tonais.

À primeira vista, as manifestações do início de século, tomadas nas suas aparências mais evidentes, são invadidas por alusões ao mundo industrial: as buzinas e locomotivas, os "bruitismos" futuristas de Russole, (que prenunciam a música concreta da década de 50), as timbrações de Varèse (que antecipam a futura música eletrônica), a utilização de motivos jazzísticos, tudo testemunha de modo geral a tendência febril de parte do modernismo a absorver na linguagem os elementos do mundo técnico e humano emergente.

Juntamente com essa invasão do espaço musical por novas qualidades de som, aparece em Satie, e no Grupo dos Seis, que de certa maneira o prolonga, a tendência a citar e a parodiar. No Grupo dos Seis, a música popular da feira e do circo, na via de um nacionalismo de pós-guerra, em busca da redescoberta do veio francês; em Satie, o comentário crítico da tradição musical, sinal de uma super-consciência da linguagem no momento de sua crise, e ao mesmo tempo afirmação aguda de impasse. (Satie praticamente não inovou nada no plano sintático, mas incluiu nas suas composições uma série de gestos semânticos, alusões, e comentários marginais, que tendem a questionar o lugar tradicional da música na sociedade burguesa, ainda que não se empenhe em avançar seus princípios técnicos harmônicos, ou exatamente por isso).

A respeito de Satie, uma anedota exemplar, narrada por Milhaud: pretendendo tirar a música do estado de contemplação muda da sala de concerto, o compositor imaginou uma peça que não fosse ouvida em silêncio, mas que detivesse o mesmo tipo de presença invisível dos desenhos de papel de parede, isto é, cuja função residisse em preencher parte da faixa audível sem impor-se à consciência. Em suma, compôs uma peça que seria tocada por três músicos em pontos diferentes do teatro, durante as conversas do intervalo de um concerto. No entanto, como o público permanecesse silencioso e extático em vista do acontecimento que contrariava os hábitos estabelecidos, Satie, enfurecido, gritava: "-Parlez, donc!" Redutíveis ou não ao anedótico, as proposições de Satie rebatem, como nesse caso, o lugar ocupado pela música no espetáculo de concerto (entendendo por lugar todo um repertório, uma linguagem, um tipo de interpretação, um tipo de audição). Reside aqui o parentesco de Satie com o dadaísmo tal como esse movimento é visto por Walter Benjamin: a música fere o ouvinte, adquire um "poder traumatizante" no mesmo tempo em que não se pode fazer dela "objeto de contemplação". No caso citado, a obra sairia da órbita da contemplação silenciosa, que cultua o objeto, para dispor de funções diferentes num novo horizonte do mundo técnico: assim como o dadaísmo com suas "manifestações bárbaras" buscava produzir através da pintura (ou da literatura), os próprios efeitos que o público, hoje, solicita do cinema" ⁽²⁾, as manifestações, mais insólitas que bárbaras, de Satie, chamariam a música a cumprir um novo papel, que o rádio, o disco e a fita magnética passaram a desempenhar. Ao lado disso, uma peça como "D'Edriophthalma", dos Embryons dessechés, paródia da "Marcha fúnebre", de Chopin, que provocou celeuma durante a Semana, representa uma obra do repertório consagrado ao desnudar-lhe o procedimento, como quem desmontasse uma caixa mágica dissipando seu segredo. (Ou reforçando-o?: não deixemos de mencionar em Satie a existência de procedimentos que rompem com a "aura" da música, ao lado de outros que só servem para reinstaurá-la, como atmosferas impressionistas encimadas por títulos enigmáticos, assim como coexistem neles, contraditoriamente, dadaísmo e não-classicismo).

A tendência a incluir novos materiais sonoros, como os "bruitismos" de Russolo, e as paródias de Satie, manifestam aspectos contíguos de um

mesmo processo: no primeiro caso a incorporação do ruído ou, em última análise, a dilatação do mundo sonoro na música corresponde a assumir no interior da obra artística o estado das forças produtivas da sociedade num mundo impulsionado pela técnica; no segundo caso, os gestos paródicos que pontuam e perturbam a audição concertística põem ênfase na contestação do estado das condições de produção, isto é, de um modo de interpretar, compor e ouvir que resiste ao desencadeamento da produção (3). Temos delimitadas aqui duas tendências gerais da arte moderna. Nas atitudes de Satie, aparentadas com o dadaísmo, vemos a inclusão na modernidade fazendo-se pela via da destruição, submetendo a arte a uma negação crítica que tende, em última análise, à transformação drástica das regras do jogo. Já na ampliação das possibilidades do material sonoro, ligadas aqui no seu caso mais exemplar ao futurismo, vemos insinuar-se a tendência à construção de uma linguagem em fase com um novo estágio das forças produtivas sociais, isto é, à elaboração de uma linguagem em consonância com a aurora (sic) industrial do século.

Para compreender, no entanto, a situação das possibilidades construtivas da música, é preciso sair da superfície procurando mais a fundo os fatos de estrutura, para evitar, com Mário de Andrade, reduzir o moderno ao "que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto" (4). Nesse caso, as sirenes e máquinas de escrever apenas nos dão indícios pela rama: num passo adiante as obras modernas acirram a experiência da simultaneidade, multiplicando os acontecimentos melódicos, rítmicos, harmônicos que se dão ao mesmo tempo. Acentua-se a importância da polifonia, desenvolvem-se procedimentos polirrítmicos e politonais onde se explora a concomitância de várias tonalidades diferentes, em oposição ao estatuto exclusivo da tonalidade. Veja-se em especial, nesse caso, Strawinsky e Milhaud.

O abalo mais decisivo da sintaxe tonal provém, no entanto, do expressionismo sediado em Viena: Schoenberg passava do cromatismo acentuado ao atonalismo, já configurado em 1909 nos movimentos finais do seu Segundo Quarteto, op. 10. Nesse caso as hierarquias tonais estão completamente atingidas, e predominam as relações de tensão, em geral evitadas no discurso tonal: os intervalos de sétimas e nonas, usados sistematicamente, levam as relações melódicas e harmônicas ao domínio da rei

terada tensão, adequado às intenções expressionistas, à exasperação e à deformação. É desse expressionismo (que entende a obra como projeção das tensões profundas do indivíduo, e para o qual as tensões harmônicas projetam a angústia) que sai, curiosamente, a grande tendência construtiva da música contemporânea, desde que Schoenberg sistematiza o atonalismo no dodecafonismo, a partir de 1923. Recapitulando: há uma linha de progressão que, gerada no romantismo pela intensificação do cromatismo no interior da tonalidade, vai ao atonalismo, resultado anárquico da perturbação generalizada do sistema tonal. Nesse ponto, o atonalismo tende a sistematizar-se através do sistema de doze sons (dodecafonismo), posteriormente estendido e generalizado na música serial. Ao longo do processo, vemos pois a crise do sistema tonal desembocar numa nova racionalização do universo sonoro, cujas distinções devem ser expostas, no entanto, a partir da própria explanação dos princípios básicos da tonalidade.

Tentarei resumir aqui uma definição geral da tonalidade sem explicitar, inicialmente, a sua evolução diacrônica, mas procurando delimitar o limite sincrônico dentro do qual se move ao longo de sua história, que remonta em suas primeiras configurações ao século XV, já estabilizadas em 1722 (ano em que Rameau publica sua obra teórica e Bach o Cravo bem temperado) e cujo desenvolvimento e dissolução vemos processar-se pelo século XIX até o começo deste.

A tonalidade compõe-se dentro da gama temperada, isto é, da escala cromática de doze sons, separados por intervalos idênticos de semitom; gama temperada que forma, por exemplo, o teclado do piano. Dentro dessa totalidade o sistema procede por seleção, distinguindo no interior desse "repertório fonológico" os sete graus da escala diatônica, que definem o seu limite "morfológico". Num plano bastante esquemático, pode-se dizer que a tonalidade só admite trabalhar com sete notas de cada vez (numa escala onde temos cinco intervalos de tom matizados por dois intervalos de semitom). O teclado do piano, formado pela consciência tonal nascente, é o mais evidente sintoma da seleção que a tonalidade opera na gama temperada: entre do e do na distância de uma oitava temos doze notas, mas dispostas segundo a clara distinção que separa as sete teclas brancas das cinco teclas pretas. As brancas formam a escala da

tonalidade básica de do maior, as pretas só chegam a exercer uma função ativa ou sob a forma de alterações de do maior (pequenos desvios redutíveis, com maior ou menor facilidade, ao sistema), ou permitindo proceder às modulações (passagens de um sistema de referência a outro através das quais se instalam escalas similares sobre eixos de atração diferentes, trazendo formas de contrastes mas deixando intactas as bases do sistema). A tonalidade define-se, pois, como o equilíbrio mais ou menos instável entre os planos interferentes de uma opção diatônica (que no interior de uma totalidade cromática (intervalos iguais) procede por intervalos desiguais).⁴ A desigualdade relativa introduzida na escala diatônica cumpre, no entanto, uma função importante: permite que os graus da escala entretenham uma lógica de encadeamentos, hierarquicamente presididos pelo Iº, Vº e IVº graus (tônica, dominante e sub-dominante). A lógica dos encadeamentos harmônicos está subordinada a um sistema de atrações que tem suas junturas no princípio de resolução, isto é, no movimento cadencial através do qual uma tensão é convertida em repouso (voltando ao acorde perfeito maior sobre o primeiro grau, a tônica). Os encadeamentos harmônicos instauram movimentos reversíveis de transição entre seus eixos: a tônica, que aparece como centro polarizador do sistema, e as dominantes, isto é, o Vº e o IVº graus, que correspondem respectivamente à quinta superior e sua inversão, a quinta inferior da tônica.

Os intercâmbios harmônicos, que resolvem pela estabilidade das atrações polares da tônica as tensões introduzidas pelas dominantes, permitem a alguns definir a tonalidade como um sistema de distinções capaz de transitar entre tensão e repouso, estabilidade e instabilidade; cuja moral pede sempre, no entanto, a satisfação da expectativa pela resolução sobre a tônica, isto é, a afirmação da estabilidade. Segundo Eco (resenhando Meyer), a tonalidade instaura uma crise para repará-la a seguir, extraíndo um máximo de efeito do modo improvável pelo qual satisfaz à expectativa de resolução que a tensão provoca no ouvinte (5).

Na harmonia tonal produzem-se acordes através da superposição de terças: sobre a tônica em do maior, por exemplo, recai a projeção simultânea de mi e sol formando o acorde perfeito maior, que pode ser usado em suas inversões (mi-sol-do, sol-do-mi). Como os acordes dos graus fundamentais I-V-IV (do-mi-sol, sol-si-ré, fa-la-do) contém todas as no

tas da escala diatônica, a harmonia pode articular toda a série melódica tonal, subordinando assim todos os sons usados à lógica do encadeamento.

O nó do mecanismo de resolução está no trítono (intervalo em que a distância entre duas notas é de três tons, como fa-si ou si-fa, e que, ao contrário de todos os outros intervalos, é idêntico à sua própria inversão). O trítono (diabolus in música na Idade Média) é um intervalo instável, neutro de atrações, já que não remete a um polo harmônico preciso: coloca em risco, por isso mesmo, as polarizações tonais. Faz parte do código tonal um sistema de resoluções do trítono que corresponde à formulação da perspectiva em pintura ⁽⁶⁾: permite um acorde de sétima sobre a dominante (sol-si-ré-fa) adequado a ser resolvido sobre a tônica de do maior (por exemplo: si desliza para do e fa para mi, compondo com sol o acorde perfeito maior). O trítono insere assim uma tensão justamente no ponto onde a gramática vê sua melhor possibilidade de conversão à estabilidade.

Se a tonalidade está sediada no interior do cromatismo, podemos definir sua evolução como o desencadeamento progressivo, diacrônico, da tensão que a fundamenta sincrônicamente. Sendo assim, a prática musical permitiu, desde que o sistema se configurou, uma certa margem de interferências cromáticas na escala diatônica: além das modulações pelas quais se transita de um eixo de referências tonais para outro, as apogiaturas, retardamentos, notas de passagem, bordaduras, dissonâncias apelativas cumprem esse papel ⁽⁷⁾. Ao longo do século XIX multiplicam-se, assim, as alterações de acordes por deslizamentos cromáticos (isto é, por deslocamento de semitom), admitem-se diversas modalidades de acordes de sétima, e o acorde de 9º de dominante passa a ser tomado como o ponto de referência analítico. Diversificam-se as práticas de resolução do trítono, tornando-a sempre mais improvável. "(...)o jogo de alterações desenvolverá uma harmonia cada vez mais cromática e um sistema de modulações cada vez mais distantes e rápidas. Ao final de dois séculos, o domínio tonal terá tal extensão que uma tonalidade inicial poderá, quase instantaneamente, colocar-se em relação com tonalidade mais distante dela no ciclo de quintas" ⁽⁸⁾. Assim, ao mesmo tempo que as relações entre sons se liberam no interior dos acordes, as relações entre tonalidades são flexibilizadas pelo enriquecimento dos

recursos modulatórios. O acirramento dos procedimentos de tensão conduz o sistema ao limite do seu equilíbrio, já que o cromatismo, que procede pela modulação contínua, leva as categorias tonais a mergulhar na ambiguidade -- os eixos polarizadores vão diluindo-se cada vez mais, e dissolvendo-se sob a dinâmica da perétua instabilidade, aparecendo como a função fugaz de uma transição entre outros eixos.

Do cromatismo wagneriano e schoenbergiano ao atonalismo é um passo, já que estão minados os eixos polares: diluem-se a lógica do encadeamento e as hierarquias atrativas. Conforme já adiantei, o atonalismo define-se na obra de Schoenberg na altura de 1909, e espera até 1923 a sua sistematização dodecafônica, através da qual procura-se ultrapassar o caos atonal pela definição da série -- utiliza-se como matriz composicional uma sequência de doze sons cromáticos sem repetição (através da qual Schoenberg pensava evitar qualquer polarização através do uso sistemático do total cromático sem subordinações hierárquicas, atribuindo aos doze sons um mesmo nível morfológico).

Antes, no entanto, que se chegasse ao atonalismo, Debussy corcava o mundo tonal abrindo ao mesmo tempo e à sua maneira, o horizonte final desse mundo. Marcado praticamente pelo signo da transição, sua obra finissecular é anterior ainda à grande eclosão moderna (L'après midi d'un faune é de 1894), mas respondeu à crise do sistema tonal de modo extremamente pessoal. Debussy não adota nem extrapola a tonalidade, mas coloca a tonalidade em estado de suspensão: sua linguagem se conduz basicamente no sentido de desligar o mecanismo da resolução harmônica, sobre o qual assenta o princípio das hierarquias tonais, isto é, da polaridade. Ao evitar a sensível e negar a lógica que converte os trítomos em consonâncias, em estabilidade, sua escritura eclipsa, dilui o encadeamento tonal dos acordes. Reduzindo os movimentos cadenciais (os intercâmbios entre os graus fundamentais da escala diatônica), Debussy reveste-os com acordes não-usuais, emprestados de modos diferentes. Colaboram para isso as escalas exóticas, a escala hexacordal (formada de seis tons, sem semitons), as tríades aumentadas decorrentes ou não da escala de tons inteiros, os acordes e apogiaturas sem resolução, as quintas e nonas paralelas.

Libertos da lógica do encadeamento, dentro da qual as harmonias

ficam reduzidas a um valor funcional dependente, aparecendo como estágios de movimento da cadência, isto é, subordinando-se à mera sequência do discurso, os acordes ganham uma espécie de autonomia sonora, uma validade em si que impede o ouvido de reduzi-los a componentes simples (9). Decorre daí um grande valor dado ao som puro em detrimento da ordem sintática tonal, e a harmonia e o timbre se unem nesse sentido (a combinação instrumental ganha em pertinência). Ao omitir o encadeamento harmônico tonal (espécie de dobradiça que arma o sistema) a música parece estática, liberando a autonomia do timbre,

Segundo Boulez, a forma das peças de Debussy mescla o rigor ao livre arbítrio (10), libertando-se das formas fixas - o que o opõe aos acadêmicos da Schola Cantorum chefiados por Vincent d'Indy.

Acompanhar o trajeto da tonalidade, seu impasse, dissolução e ultrapassagem na música erudita, cotejando-o com a história social em que se move, é constatar que a ruptura do sistema é decorrência da dinâmica interna da linguagem incluída, ao mesmo tempo, no processo de desintegração da consciência burguesa (11). Movida por necessidade imanente e transcendente a linguagem, na dialética das relações sociais, não pode manter intactas as hierarquias estabelecidas no sistema tonal, que, ao se desintegrarem, deixam vir à tona um extenso mundo de possibilidades sonoras segregadas pelo sistema. Segundo Walter Benjamin, "a história de cada forma de arte comporta épocas críticas, onde ela tende a produzir efeitos que só podem ser livremente obtidos em decorrência da modificação do nível técnico, quer dizer, mediante uma nova forma de arte. Daí porque as extravagâncias e exageros que manifestam nos períodos de suposta decadência nascem, na verdade, daquilo que constitui, no âmago da arte, o mais rico centro de forças". (o grifo é meu) (12).

A primeira metade do século XX corresponde a uma crise acompanhada do devassamento das fronteiras do mundo sonoro, que fica ampliado consideravelmente: enquanto certas balizas referenciais se perdem, liberam-se novas possibilidades, acarretando uma liberdade cujo preço é encontrar a solução coerente em meio à diversidade e ao relativismo. Tanteando nesse terreno, as manifestações musicais do período têm no geral aquele caráter fragmentário e disperso a que Pousseur se refere.

Como na música a função referencial é praticamente acessória e episódica, e como não há estruturação de conteúdos, a sua matéria tem sempre a ver com a maneira pela qual ela seleciona organicamente o umbral das possibilidades acústicas, os parâmetros em que estabelece contrastes fundamentais, em suma, a maneira pela qual define seus próprios limites. O sistema tonal pressupõe evidentemente uma retórica temática (delimitando o campo das possibilidades melódicas) - mesmo tempo em que predispõe formas determinadas e restritas de utilização timbrística do som: em suma, dispõe forma e substância com que lida o compositor. Ao dissolver-se, deixa aberta a questão a ser sempre repensada: como estabelecer princípios orgânicos, o que envolve perguntar também - que materiais utilizar?

Ao comentar a sua presença no Brasil, já vimos em Milhaud um exemplo possível desse mesmo problema: o compositor enxergou na politonalidade uma alternativa para ultrapassar a tonalidade, alternativa que, no entanto, reafirma a tonalidade ao se propor a superá-la. Ou seja: a tonalidade é afirmada horizontalmente e negada verticalmente. Nesse impasse (a proposta contém aquilo que nega) a sintaxe é por vezes incapaz de mobilizar por si própria um sistema, e o compositor recorre a materiais estranhos à própria técnica, ao encontrar em certa faixa da música popular brasileira elementos de natureza tonal, mas adequados ao tratamento politonal, e afins à sua escritura. O material procura compensar a técnica, mas opera-se uma certa disjunção entre os dois.

O caso exemplar do polo oposto é Webern, que segue Schoenberg, mas que desenvolve a série dodecafônica com o mais intenso grau de inseção em relação ao discurso tonal, através da extrema concentração de todos os parâmetros: o recurso à melodia de timbres, a estrutura paralela das durações, dos ataques e intensidades fazem de sua precisão micro-cósmica uma manifestação do pontilhismo que preside o desenvolvi-mento da série pelo campo de tessitura. Aqui, recorre-se musicalmente a um mínimo de "material" exterior à proposta interna da linguagem. O material é quase nada além do som (e do silêncio): a gama temperada, as colorações timbrísticas, modos de enunciar - ataques, pulsações, pau-sas. Seu projeto é a estratégia: a organização da série de alturas de modo que na relação dos doze sons já esteja contido um máximo de possibilidades combinatórias, para seu desdobramento em inversões, reversões,

espelhamentos. A conjugação extrema entre o material sonoro e sua organização (liberando o som enquanto tal, ao mesmo tempo que faz dele relação) despoja o texto de elementos residuais, e faz da sua rarefação um método de coerência: nada é dispensável, nada é ornamental. A música está na confluência da arte, da ciência e do jogo: o material sonoro é elaborado de modo a resultar na obtenção de um máximo de relações com um mínimo de meios. Por tudo isso, atribui-se frequentemente a Webern, no controvertido panorama da música contemporânea, o lugar só reservado aos puros radicais, por atingir pelo seu rigor construtivo o ponto mais próximo da idéia de um inventor extremo, que dispensa-se toda bricolage (ou seja, trabalho feito com materiais de variada proveniência) em nome da engenharia (trabalho feito com materiais próprios à construção, não extraídos de outros contextos), já que o engenheiro seria, no limite, aquele que "deveria (...) construir a tonalidade da sua linguagem, sintaxe e léxico. Nesse sentido o engenheiro é um mito: um sujeito que fosse a origem absoluta do seu próprio discurso e o construísse 'com todas as peças' seria o criador do verbo, o próprio verbo" (13). Ao oferecer uma alternativa rigorosa e coerente um passo além da tonalidade (sem a nostalgia que impregna Schoenberg e Berg), Webern tornou-se o paradigma da geração de Boulez, que imprimiu o princípio da serialização a todos os parâmetros (não só alturas, mas estendendo-o a durações, timbres, intensidades, ataques). No caso de Webern, o preço da isenção total em relação aos materiais externos é pois a radicalidade em face dos fundamentos da linguagem.

Adorno via na tendência neo-clássica que teve a certa altura em Strawinsky uma figura de relovo, a necessidade de recorrer ao passado que oprime as consciências incapazes de assumir o estado atual da linguagem, das novas forças desencadeadas na arte. Nesse caso a consciência resiste na estilização de formas anacrônicas: reescreve Pergolesi, Rossini, Tchaikovsky. Mas, como já dissemos, Strawinsky alargou significativamente o âmbito da música ocidental, principalmente na primeira fase (Secre, Renard, Hoger), pela inclusão de uma harmonia de ruído e pela considerável exploração das possibilidades rítmicas. Vocação para a pesquisa dos materiais: na liberação primitivista da primeira fase e no pastiche manairista que se segue, com incursões no entanto consideráveis pela construção da linguagem.

Vejamos Bartok: sua obra é o exemplo máximo da aproximação de um repertório exterior à sua sintaxe interna. Para compor, Bartok recolteu um imenso material, resultado de suas pesquisas do folclore eslavo, rumeno e árabe, sem se interessar propriamente por nenhum nacionalismo, mas sim pela cultura popular. Na composição, o material folclórico é trabalhado de modo a se adequar a princípios de invenção ao nível do código, fundindo o cromatismo ao modalismo. Assim, o compositor húngaro compromete na sua opção duas linhas de evolução centrífuga da tonalidade que remontam ao Romantismo: a. o cromatismo lizst-wagneriano que já vimos desembocar em Schoenberg; b. o modalismo que está em Chopin e Lizst, nos russos (os Cinco), e que se insere na tradição do nacionalismo musical, que vem também de Schubert (14). Assim, a obra de Bartok corresponde a um lance importante de estratégia social, comprometendo, com os elementos disponíveis, um máximo de escolhas culturais, solucionando assim a necessidade da linguagem musical e a necessidade imperativa em alguns meios de incluir na criação de vanguarda a extensa criação popular. No seu caso, a música folclórica não é meramente material, mas é matriz técnica: já contém em si um princípio de organização (modal) que pesa decisivamente na constituição de sua gramática.

Cada caso enfrenta, pois, a dificuldade que deriva de um mesmo interpasso histórico a que é levada a consciência burguesa: a inexistência de um sistema suficientemente universal, produto de um trabalho coletivo, que libere ele mesmo uma energia que os vários compositores convertem em obras. Na falta dessa linguagem comum, nem sempre a solução mais coerente no âmbito interno do texto musical será aquela que responderá a certas exigências da percepção mais imediata: certa margem de repetição e redundância que acarreta a boa forma. Assim também, as opções muitas vezes vão se colocar entre a música que atende para a inteligência e a racionalização, e a música que atende à solicitação do prazer sensível (tomando os dois extremos como polos ideais).

Ressalte-se a importância de que se reveste o projeto: na ausência de um sistema universal emerge a clara imposição de que cada obra resolva, a cada vez, o problema da música. A opção torna-se mais drástica: entre a linguagem tonal dissolvida e a impotência de resolver o problema pelo mero estilo individual, a escolha é moral - o compositor

escolhe um caminho, um projeto que define o modo de relacionar a linguagem e a história ⁽¹⁵⁾ e que, pelo que vimos, pode ser a tentativa de construir uma outra e nova linguagem, ou tentar expor criticamente o impasse, ou buscar na renovação ou na estilização da tonalidade uma saída para a impossibilidade de ultrapassá-la.

Ao tratarmos do modernismo brasileiro não estaremos lidando, como pedia Adorno, com as situações extremas, polares, mas com a diversidade do intermediário: soluções de passagem, variações, tateios, desvios, altos e baixos. Sentimos presentes, no entanto, tensas ou reconciliadas, a necessidade de inovação do código musical e da incorporação de materiais derivados do repertório popular, esta última necessidade tanto mais enfatizada quanto, por um lado, as condições do meio não encaminham para decisões radiciais, e, por outro lado, a enorme cultura popular armazenada exerce pressão crescente sobre a consciência culta, desde o Romantismo.

B. VILLA-LOBOS NA SEMANA

1. Introdução - a Semana e o modernismo musical

Nesse capítulo procuro dar maior precisão às características já levantadas sobre as peças de Villa-Lobos que constam dos programas da Semana, mas, ao lado do comentário dos textos musicais, tento estabelecer um contraponto constante entre a música e a sua crítica, efetuada naquele momento pelos escritores. Desse modo, apresento as obras musicais juntamente com os traços de sua repercussão, já que, do modo como são lidas e interpretadas pelos poetas decorre um processo de interdependência entre literatura e música. O sentido que toma essa colaboração deve ser interpretado, a meu ver, como um intercâmbio de respostas recíprocas onde a música satisfaz as expectativas que estavam, manifestas ou latentes, nos textos literários, satisfação que os poetas celebram, já que, até então, não tinham eles mesmos produzido nenhuma resposta adequada para as necessidades que seus próprios textos acusavam.

Para discutir, no entanto, a maneira pela qual as obras de Villa-Lobos vão se depositar na resposta crítica de Coelho Neto ou Mário de Andrade, Ronald de Carvalho e Menotti del Picchia, entre outros, procuro fazer um levantamento geral dos procedimentos técnicos que essas obras põem em circulação, para procurar definir, em última análise, que tipo de orgânica as preside e a que sentido ideológico (ou sentidos) correspondem.

Já vimos que, de modo geral, as manifestações musicais da Semana (como, de resto, as das outras artes) não compartilham de nenhuma solução estética radical, - nem se pensamos no modelo formal das vanguardas européias, nem se pensamos na compacta preocupação de nacionalismo que marca a música brasileira depois de 1924. Para defini-las não se pode recorrer, pois, nem à idéia de uma ruptura drástica com a tonalidade, acompanhada de procedimentos sistematizadores em novos termos, nem tampouco à idéia de um propósito nacionalista, baseado na clara intenção de fazer do folclore o ponto de referência da composição.

A melhor descrição do que ocorre em termos gerais nas manifestações

da Semana nos é dada por Juan Carlos Paz, quando enumera os procedimentos mais frequentes na prática musical do início do século, na França: "os acordes sem encadeamento, as agregações harmônicas, (...) o sistema escalístico hexatonal, a dupla tonalidade simultânea, o reiterado emprego de torneios sem relação com uma tonalidade determinada, as séries de segundas maiores e de sétimas e nonas, e especialmente o uso de quartas e quintas aumentadas, tudo isso tornando cada vez mais imprecisas e instáveis as funções tonais" (16). O domínio dentro do qual se move a linguagem musical utilizada é, pois, o das perturbações intermediárias, com marcadas conotações do impressionismo francês contemporâneo de Debussy.

Assim, ao contrário do que pode prever quem olhe a Semana segundo a ótica do nacionalismo modernista posterior, há pouco particularismo nas suas manifestações - apenas alguns impulsos característicos, mesmo assim fortemente recobertos e desfigurados pela técnica utilizada. No entanto, não há razão para ver nesse modo indeciso e rudimentar, além de episódico, pelo qual se estilizam elementos folclóricos, desligamento do nacionalismo musical que se segue à Semana, mesmo porque Debussy (além de atingir nitidamente Manuel de Falla) é um eixo de ligação importante entre os nacionalismos românticos e os nacionalismos musicais do século XX, formados sob a "influência conjunta de Strawinsky e Debussy": "A música do 'bárbaro' russo inspirou nos compositores de muitas nações coragem para empregar os 'modos' e melodismos do seu folclore musical, até então desprezado porque passava por incompatível com o sistema tonal em vigor; mas a influência de Debussy (e outras influências, menores) continuou, acrescentando ao 'primitivismo' (não tão primitivo como parece) um elemento de requinte civilizado" (17). Desse modo, assimilar as técnicas da música francesa acabou sendo depois uma maneira de fazer a música produzida no Brasil transitar do nacionalismo romântico de Levy e Nepomuceno para a área dos folclorismos modernos.

Mas, na Semana, isso não está configurado ainda. Seja nas Danças africanas, seja nas Historietas (sobre poemas verlaineanos, em francês, de Ronald de Carvalho) e, no Quarteto simbólico, o que preva

lece é uma dicção baseada no colorido timbrístico, numa harmonia de atritos que decorre também de uma necessidade mais colorística do que propriamente harmônica, e numa suspensão (em alguns pontos) do encadeamento tonal, frequentemente dada por modalizações ou pelo uso da escala de tons inteiros. As intenções "simbólicas" que presidem o uso de tais procedimentos aludem explicitamente ao vago e ao misterioso, na afirmação do compositor sobre o Quarteto para flauta, saxofone, celesta e harpa: "consegui uma execução perfeita, com projeção de luzes e cenários apropriados a fornecerem ambientes estranhos, de bosques místicos, sombras fantásticas, simbolizando a minha obra como a imaginei" (18). Essas preocupações lembram Pelleas et Mélisande, obra de Debussy sobre o texto de Maeterlinck, com sua "ação fora do tempo e em algum lugar da terra, com sua atmosfera poética rarefeita, seus personagens extra-humanos, que atuam e deslizam como sombras, e seu clima sonoro impalpável (...)" (19).

Independente desse lastro sugestivo que pareço despojar das intenções indicadas pelo compositor, Mário de Andrade não vê esse sentido na obra de Villa-Lobos, em artigo publicado em 1923, e ao qual recorrerei constantemente:

"Villa-Lobos é tão perseguido pelo desamor e impertinência da crítica indígena, que lhe nasceu o medo duma universal in compreensão e a mania de explicar suas intenções. Como si su a arte magnífica não bastasse para justificá-la, rete-se em explicações nem sempre claras ou exatas, pretendendo principalmente minuciar uma por uma as sutilezas que põe nas suas construções - sutilezas que na realidade a música não pode transmitir (...). Combarieu percebeu muito bem essa verdade quando deu à música a definição conciliatória de arte de pen sar, sem conceitos, por meio de sons. Ora aos que tiveram com Villa-Lobos uma comunhão mais íntima ressalta o contraste entre a essência de sua música e o valor comotivo que ele lhe dá. Às vezes mesmo, (...) atinge permenores de tal maneira objetivos, que um julgamento mais leviano dar-lhe-ia às compo sições uma intenção programática. Mas Villa-Lobos felizmente está um século adiante desse romantismo. Sua musicalidade in tensíssima participa característica e indissoluvelmente da es sência da música, sem nenhuma ligação intelectual" (20).

Assim como já vimos o wagneriano Coelho Neto exaltar a vocação descritiva de Villa-Lobos, sua obra atende também às exigências do

fervoroso adepto da música pura que é Mário de Andrade, sendo que, curiosamente, os dois críticos recorrem à mesma afirmação de Combarieu para fundamentar seus pontos de vista contrários (já vimos também que, em Coelho Neto, a leitura do conceito de Combarieu é distorcida). Parece que, ao mesmo tempo em que se reveste de alusões expressivas, o que impressionou Coelho Neto, a música de Villa-Lobos pode ser vista, como defende Mário, segundo uma preocupação que "parece caber a nosso tempo, principalmente com certos modernistas russos, italianos e franceses, o acabar com esse descaminho" programático, já que, "o que deve interessar na música é a própria música (...)" (21). Como o problema do significado na música fica, neste caso, no campo oscilante que está entre as intenções e os meios, a indecisão que está presente nos textos escritos é de certo modo assimilada e superada pela obra musical, que admite as duas leituras ao conter estruturas musicais acompanhadas de sugestões verbais. Como em Debussy, não há programa, mas títulos que deixam a obra oscilando entre a música expressiva e a música pura: se a peça musical desencadeia sugestões em aberto, o título de certo modo orienta essas sugestões nalguma direção. Mas como aponta Mário de Andrade, e ao contrário do que pensam Coelho Neto e mesmo o próprio Villa-Lobos, o problema do significado musical não é redutível ao verbal: "o que deve interessar na música é a própria música - contanto que desta vez não separemos a conecção vaga ideal que lhe deve ser inerente e que a palavra não historiciza nem comenta" (22).

Nos programas da Semana encontraríamos apenas cinco peças propriamente "puras", tomando como critério a ausência dos indícios de uma intenção visivelmente semântica: as duas sonatas, os dois trios e o quarteto de cordas (mesmo assim os movimentos já indicam embrionariamente elementos expressivos, como a "Berceuse" do Trio segundo ou o "Scherzo satírico" que motiva o subtítulo humorístico do Quarteto terceiro: "pipocas e potocas"). Nas demais peças temos: a) títulos expressivos; b) intenções características na escolha do material; c) musicalização de poemas e, até mesmo, d) recursos visuais.

No primeiro caso estão todas as peças para piano: a "Valsa mística

ca" assim como "Redante" e "Em um berço encantado", a tradicionalmente imitativa A fiandeira (que já fora estímulo para Mendelssohn), a "Camponesa cantadeira" e a "Dança infernal".

O segundo é o caso típico das Danças africanas, onde o reiterado uso das células rítmicas sincopadas indica na escolha de material uma intenção particularista, denunciada também no léxico dos três títulos: "Farrapos" ("Dança dos meços"), "Kankukus" ("Dança dos velhos") e "Kankukis" ("Dança dos meninos").

Unindo a palavra e a música, acrescentam-se a essas peças as seis canções, onde a intenção expressiva aparece mais nitidamente na correlação texto/música: Festim pagão, Solidão, Cascavel e as três Historietas ("Lune d'octobre", "Veilà la vie" e "Jouis sans retard car vite s'écoule la vie").

Nas intenções expressivas levadas à atmosfera cênica temos, como já disse, o Quarteto simbólico.

No artigo de 1923, Mário de Andrade, entre outras coisas, caracteriza Villa-Lobos em três pontos:

1. Irredutível a sistemas e escolas precisos, um faux: "não pode ser filiado a nenhuma orientação determinada". Nesse caso, mesmo os traços da harmonia francesa pós-franckista constantes nas primeiras obras já teriam encontrado àquela altura uma superação. "Por isso repele o preconceito escolástico da atonalidade ou politonalidade obrigatórias de um Milhaud ou Casella - cuja obra nem sempre poderá justificar-se, nem mesmo pela sinceridade". Avesso, portanto, a princípios sistemáticos de compor, Villa-Lobos tenderia a utilizar-se de diversos materiais e técnicas conforme as necessidades de "sua expressão", evoluindo no sentido de "acendrar as qualidades distintivas de sua personalidade".

2. "Dos modernistas só aceita, como verdade adquirida, o direito de vida independente da dissonância", ou seja, da liberação das superposições de sons atritivas não entendida como parte integrante de uma orgânica estável, mas como derivação eventual de novos estí

mulos para a obtenção de maior variedade dos efeitos: "Harmoniza segundo as exigências naturais do trecho que compõe (...). Sua harmonização não é imposta; é uma consequência natural, inconsciente; é de fácil ou impossível análise, não ditada por um juízo, mas gerada diretamente de expressão".

3. Villa-Lobos, utilizando uma variada gama de recursos timbrísticos, "é um feiticeiro incansável de efeitos instrumentais", efeitos cuja motivação não seria, no entanto, "a preocupação de excentricidade ou exotismo": "não há extravagância, não há efeito ultrapassante a já clássica orquestra de Wagner, que não se justifique nele por absoluta necessidade ou psicológica (Quarteto simbólico) ou objetiva (Danças africanas)".

Através dessas três características levantadas por Mário, vemos a obra de Villa-Lobos definida menos por suas constantes que pelas variáveis submetidas ao arbítrio criador do músico. As harmonias impressionistas, as dissonâncias modernistas, a atonalidade ou a politonalidade, as "extravagâncias" instrumentais não decorreriam de uma concepção sistemática da linguagem musical moderna, mas apareceriam em função de impulsos expressivos de uma personalidade diferenciada - à semelhança, diga-se de passagem, de extravasamento lírico (no sentido e na medida em que aparece no Prefácio interessantíssimo, dirigindo e impondo as necessidades técnicas).

Procuremos averiguar na leitura de algumas peças mais importantes o alcance dessas afirmações, que parecem tocar em alguns pontos fundamentais. No momento, tentando resumir os procedimentos mobilizados por Villa-Lobos nas peças da Semana, vemos a liberação da dissonância, a relativização dos encadeamentos harmônicos, a utilização de novas combinações instrumentais. No caso da escala de tons inteiros, que aparece desde a primeira das Danças africanas, datada de 1914, como dos acordes paralelos e das quintas aumentadas, é marcante a influência de Debussy. Mas nem só Debussy marca Villa-Lobos: consta que o compositor teria aprendido composição lendo D'Indy, o mentor da Schola Cantorum e que, justamente, opunha-se a Debussy na concepção da peça musical, entendida por ele como submetida a severos

modelos prescritivos. Deriva daí, da tradição de César Franck, a construção cíclica da peça de câmara, que ocorre no Quarteto simbólico e no Quarteto terceiro: utiliza-se não a forma sonata, baseada no desdobramento e na reexposição de dois temas contrastantes, onde cada movimento tem maior autonomia, mas numa série de temas que se sucedem e se superpõem, voltando circularmente a cada movimento. Nas duas peças citadas desponta, em relação a outras mais antigas, como o Trio segundo e a Sonata para cello, uma tendência a passar das largas frases para a construção com motivos curtos. Nos primeiros quarenta compassos da Sonata, por exemplo, o piano descreve uma longa expansão do tema inicial, impulsionado por uma secreta vontade de não interromper-se jamais, encontrando sempre maneiras de expandir-se. No entanto, se nessas peças alargava-se a tendência à grande frase, nos quartetos uma direção condensadora tende a converter as melodias infinitas em células temáticas, evolução na qual Mário de Andrade viu um "índice gentil de modernidade". (!), que se comprova na medida em que Villa-Lobos "perde aquela juvenil prolixidade, analítica, facilmente apaixonada", e "ganha em precisão e grandeza sintética".

2. Debussy e Danças africanas

Para falar das obras, vamos diretamente às Danças africanas, que causaram impacto no primeiro festival a partir da empostação virtuositica da adaptação para oito instrumentos dessas peças em andamento rápido (o "Allegro giocoso" nas duas primeiras chegando ao "Allegro frenetico" da última). Grafadas "Collezione di danze caratteristiche" na edição de Carlos Wehrs, as peças caracterizam-se justamente por seu hibridismo, pode-se dizer, pela dualidade de seus componentes. Se seu léxico recorre a um repertório folclórico extraído de uma rítmica sincopada, sua gramática recorre ao estado de suspensão tonal do impressionismo francês. Curiosamente, as próprias alusões folclóricas são dúbias, já que as peças apareceram inicialmente como danças africanas, e mais tarde foram editadas como danças indígenas.

A maneira como os elementos são estruturados resulta na combinação mais decisiva de uma nova dualidade: no quadro de uma rítmica mas-

siçamente reiterativa, altamente periódica e, portanto, marcada pela regularidade, insere-se uma harmonia que foge à tonalidade pelas alterações modais, pelo caráter não-resolutivo dos acordes, pelo uso, em alguns pontos, da escala de tons inteiros, que deixa em suspenso as hierarquias atrativas. A harmonia procede por suspensão e ruptura da expectativa, ou ao menos se satisfaz em contrariá-la, enquanto a sequência rítmica reveste-se de alta previsibilidade. Se o ouvinte se recusasse às impertinências só poderia recuar; se se deixasse seduzir, no entanto, pelo próprio apelo da rítmica, entraria num outro plano de escuta, tendo facilitado por um lado aquilo que parece dificultar-se por outro.

A redundância que está na repetição das células rítmicas motiva também a organização geral das peças, baseadas na forma simples e simétrica A-B-A, desenvolvidas em seções cuja medida subordina-se a um princípio métrico de rigorosa regularidade.

Todas as três danças estão em compasso binário simples, e articulam-se em unidades de quatro compassos, ou múltiplos de quatro. "Farrapos", a primeira, tem uma introdução de oito compassos, seguidos de uma exposição (A1) com sessenta e quatro, de uma segunda parte contrastante (B) com trinta e dois compassos, de uma transição de dezesseis compassos que dá na reexposição da primeira parte (A2) com trinta e dois compassos acoplados aos quatro compassos finais da coda. Pode-se também fazer distinções internas: A1 contém dentro de si uma forma a-b-a em ponto menor, com 16-32-16 compassos, estabelecendo uma simetria no seu interior; B, por sua vez, pode ser dividido em duas seções praticamente idênticas, de 16-16 compassos, aos quais se segue o mesmo número correspondente à transição; A2 contém uma reexposição elíptica de A1, formada de b2 (16 compassos) a'2 (16 compassos) coda (4 compassos). A regularidade se forma, portanto, de multiplicações da célula de quatro compassos, formando unidades facilmente depreensíveis de oito, dezesseis, trinta e dois e sessenta e quatro compassos.

O princípio de duplicação (repetição paralelística de certas unidades) instaura uma prática de recorrência.

A configuração harmônica da peça está baseada também em uma dualidade: oscila entre o dinamismo da harmonia resolutiva, cadencial, base

ada portanto nos intercâmbios harmônicos de tônica e dominante; e a estaticidade, dada por uma harmonia não-resolutiva, que se funda no uso da escala de tons inteiros, onde suspende-se a hierarquia dos graus tonais da escala, já que, no interior desse modo hexacordal, não há sen-sível e não se distinguem movimentos cadenciais. Assim, sobre a retícula extremamente regular que preside as células métricas e a ordenação das partes, introduzem-se elementos de certa imprevisibilidade, baseados na tensão entre a ordem evolutiva da dinâmica tonal e a sua suspensão estática, polos entre os quais temos toda a faixa intermediária das funções tonais eludidas, transformadas, minadas por modalizações.

Na parte central de "Farrapos" (B) vemos que a célula-base está constituída exatamente dos dois elementos, que, ao longo da seção, submetem-se a um procedimento intensivo de repetição:



Ex. 1

Na terceira ocorrência, o motivo é alargado. Amplificado em oitavas no baixo, os dois elementos sofrem uma expansão onde a estaticidade vai desembocar num exercício de oitavas resolutivo, com cadência suspensiva na primeira ocorrência e com cadência perfeita na ocorrência final, que conclui B:

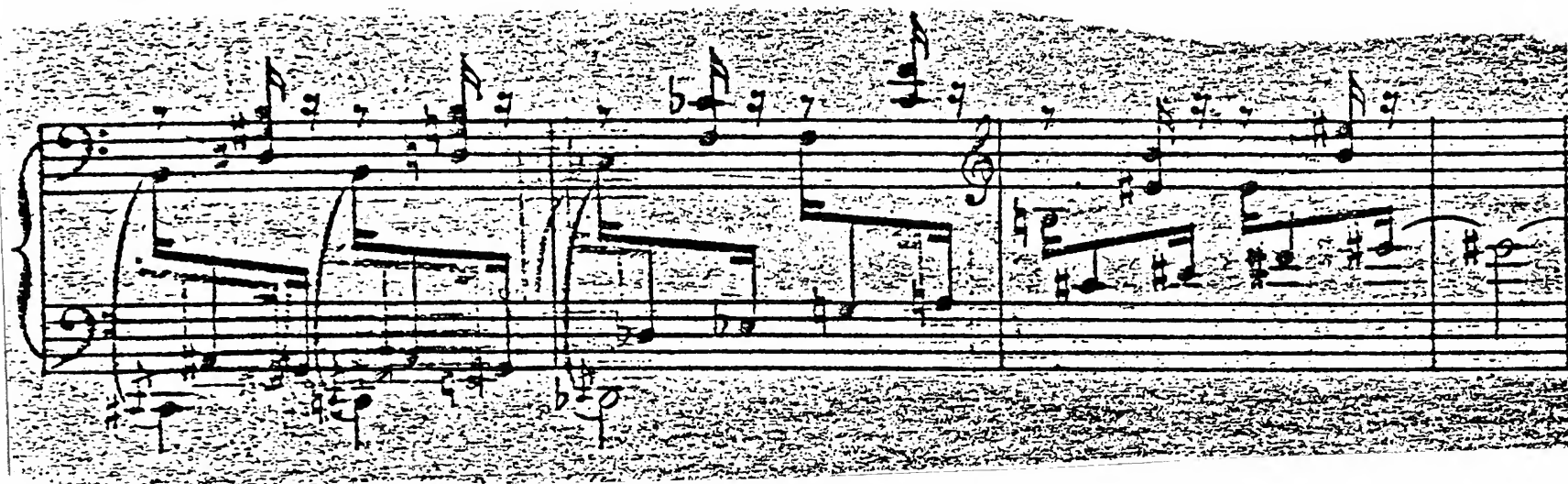
The image displays a musical score for Example 2, consisting of two systems. The upper system is a piano part with a treble clef, showing six measures of music. Each measure contains a triplet of eighth notes, indicated by a bracket with the number '3' above it. The lower system is a guitar part with a treble clef, showing six measures of music. The first measure is marked 'legato'. The guitar part features various chordal textures and melodic lines, with some notes circled in the final measure. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 3/8.

Ex. 2

Resulta claro, portanto, que a estaticidade dos tons inteiros é utilizada como recurso suspensivo, que age na contra-corrente do movimento evolutivo tonal, cumprindo a função catalítica de evitar pelo maior tempo possível a resolução que, afinal, ocorre. Não se acirra o processo modulatório cromatizante, mas se usam recursos modais que perturbam a tonalidade embora incluindo-se no quadro tonal, desempenhando a função aparente de suspender ou desviar a rota da lógica resolutive, isto é, tornando mais improvável e mais durável a sua espera ao mesmo tempo em que permite a grande expansão reiterativa dos motivos rítmicos sincopados.

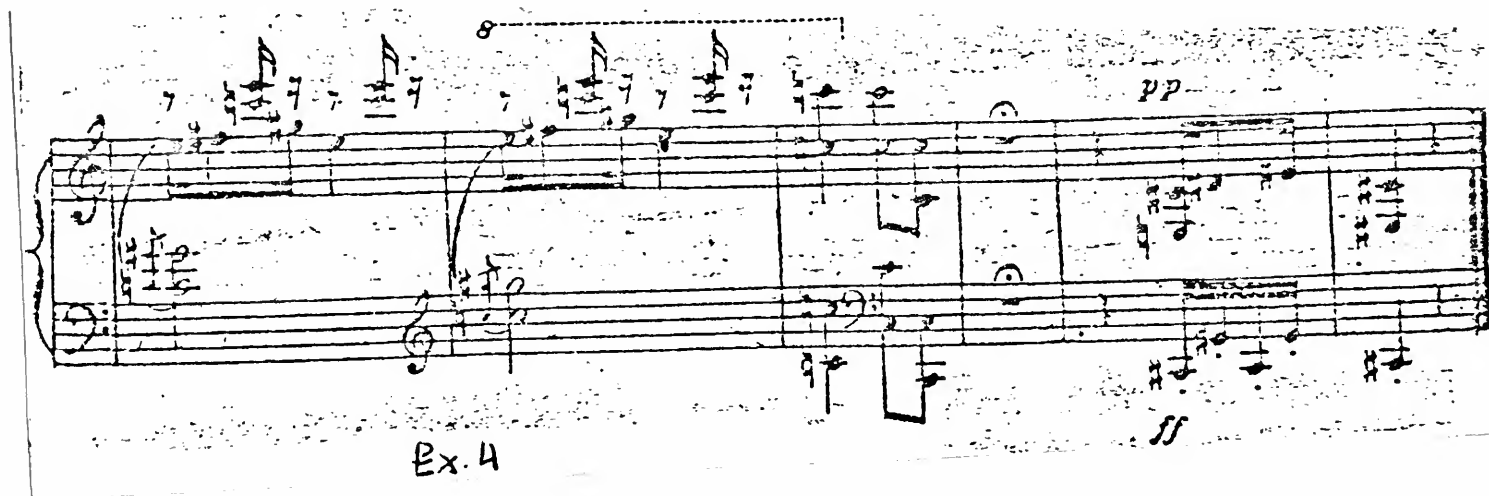
Se na parte central a oposição é usada como motivo fundante da sucessão, no resto da peça a oposição, pela introdução de quintas aumentadas, é usada para inserir inflexões de contrastes na expansão do tema, para instaurar um estado de expectativa que antecede a retomada do

tema inicial:



Ex. 3

A coda de "Farrapos" marca bem o recurso da quebra da expectativa:



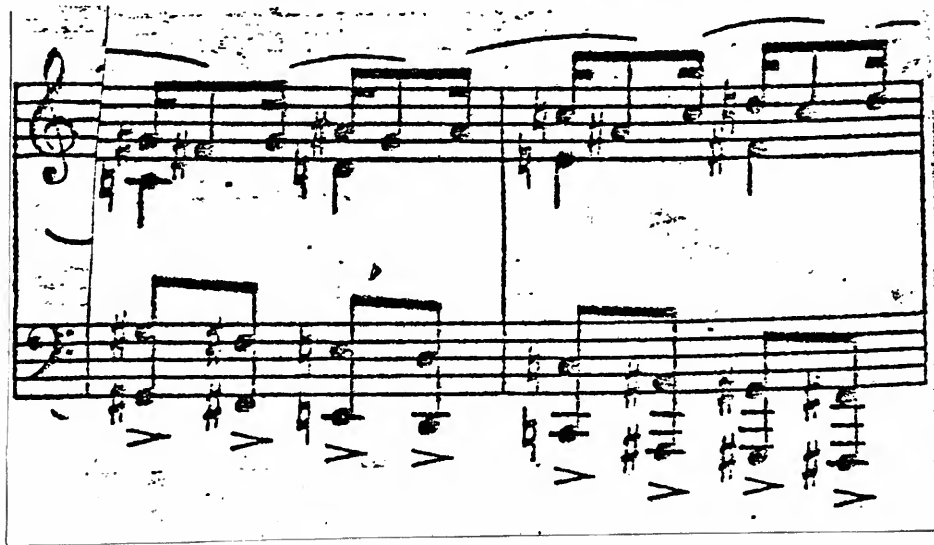
Ex. 4

Os dois compassos baseados na quinta aumentada são instáveis do ponto de vista tonal: não contém em germe uma direção resolutive. Correspondem, portanto, a uma estaticidade que instaura a expectativa de um dinamismo resolutive, expectativa esta rompida ou adiada pelo passo de silêncio. Segue-se uma drástica e rapidíssima resolução sobre do quando estávamos em do, onde se acumulam ainda outras dualidades: a) dinâmica: o pp da mão direita opondo-se ao ff do baixo; b) rítmica: unem-se as duas células que se juxtapõem sucessivamente ao longo da peça ([] e []); c) modal: o mi e o mi fazem variar

a resolução sobre o eixo de seleção dos modos menor e maior, e ainda sobre a escala diatônica e o modo de tons inteiros.

Essa peça curiosamente híbrida na fusão dos motivos e da técnica, funda sobre procedimentos de surpresa local ou de expansão estática a viabilidade daquilo que parece ser a sua função primeira: a recorrência infinita, a possibilidade de estender ao máximo a reiteração dos motivos sincopados.

Na segunda peça das Danças africanas, baseada também na reiteração exaustiva da síncopa ([L I]) e na oscilação entre os acordes de quinta maior e quinta aumentada (nas seções A1 e A2) observamos ocorrências curiosas da escala de tons inteiros. Instaurando a expectativa que antecede a volta ao tema central, de modo similar ao exemplo 3, vemos:


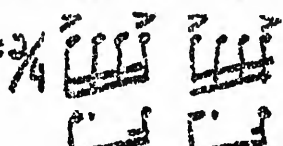


Ex. 5

Mais significativo é, no entanto, esse momento de transição do exemplo abaixo, quando percorre-se descendente um extenso campo de tessitura, baseado modalmente nas escalas de Debussy e ritmicamente no gingado da síncopa. Os três compassos expõem aqui com grande clareza as direções da estruturação geral dessas peças:

The image shows a musical score for Example 6. It consists of two staves. The upper staff is in the treble clef and contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff is in the bass clef and contains a series of chords, each marked with a 'V' below it, indicating a specific harmonic structure. The notation is somewhat dense and appears to be a transcription of a complex piece.

Ex. 6

A peça final da série das danças africanas prima por introduzir nesse mesmo quadro de coisas alguns elementos a mais: baseia-se numa acentuação sincopada articulada no entanto sobre a célula , como uma espécie de síncopa cheia: , o que resulta num problema de densidade aumentada, coincidindo com a densificação dos acordes e com o aceleramento rítmico, que passa do "Allegro giocoso" ao "Allegro frenetico". Andamento mais rápido, maior densidade, grande quantidade de sforzatos e fortíssimos, semantizando o estágio final dessa "liberação selvagem".

Virtuosismo como modalidade de interpretação; selvageria "característica" e refinamento debussysta como áreas de conotação implicadas na escolha estilística; conciliação da surpresa e da previsibilidade; periodicidade redundante no plano rítmico e ambiguidade harmônica: me parece que estão nessas dualidades internas os motivos que fazem as reações divididas frente às peças de Villa-Lobos, ora entre o entusiasmo e a recusa, ora entre a exaltação de sua vitalidade concomitante com a condenação dos "exageros" modernistas.

3. Historietas: texto e música

Nas Historietas encontraremos outro tipo de problemas: aqui veremos como se realiza a intenção expressiva e, por outro lado, a função que a dissonância exerce na harmonização de Villa-Lobos a esta altura.

Entre as três Historietas apresentadas na Semana de Arte Moderna, quero destacar e tratar especialmente da terceira, que contém os problemas das outras duas e alguns mais, no que concerne à relação texto/música.

Como já disse, as peças são baseadas em poemas verlainianos de Ronald de Carvalho em francês. "Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie" tematiza evidentemente o sentimento da fugacidade, a transitoriedade da existência, pontuado pelo lema do Carpe diem. Transorevo:

"Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie...
 Ah! ton désir folâtre et inquiet
 S'évanouit comme la fumée...
 Rose qui s'effeuille du rosier,
 Heure qui fuit dans un moment
 Ta pensée s'éparpille en poussière...
 Poussière impalpable emportée par le vent,
 Parfum que la brise subtilise...
 Fruit qui tombe, feuille qui s'envole...
 Allons! vide d'un trait ta coupe
 Et sans arrêts suis ton chemin...
 Bois ton vin car vite s'écoule la vie...
 Onde dormante, lasse, paresseuse,
 Qui va et vient avec le vent,
 Ta pensée inquiète et folâtre
 S'évanouit comme la fumée..."

No verbo inicial (jouis), assim como na série de verbos dos versos 10-12 (allons, vide, suis, bois) concentra-se semanticamente o imperativo do prazer, transitando nos tempos indicativos para os movimentos dissolventes da matéria e, metaforicamente, para a dissipação do desejo e do pensamento. A musicalização expressiva aqui usada consiste em fazer a música permeável aos movimentos de impulso e desgaste, cuja oscilação o poema tematiza. Assim, o compositor não superpõe ao texto poético um sistema musical acabado e fechado sobre si mesmo, mas permite ao discurso musical ser afetado pelas variações e transformações da palavra. A música diz o texto adotando inflexões prosódicas e colorindo-o de timbres e conotações, já que sua estrutura imita os movimentos básicos do texto, entre a liberação e a perda de energia.

Num plano geral, a musicalização é um ícone da entropia progressiva tematizada no poema, pela maneira como dispõe os andamentos e as densidades. A curva geral do ritmo tende sempre a decair, com momentos de feed-back que conduzem novamente à lentidão. A sequência dos andamentos é: Joyeux et animé (cédez un peu) - Un peu retenu - Plus retenu (versos 1-6); Très animé - Retenu - Au mouvement (versos 7-9); Un peu recit ("Allons!"), Un peu plus vite (versos 10-12); Retenu, Très lent, Un peu retenu (versos 13-16). Uma certa tensão entre os movimentos vitais e os movimentos dissolventes é expressada pela curva acidentada dos andamentos, cuja oscilação tem como pontos extremos a rapidez e a lentidão (Joyeux et animé/Très lent - Un peu retenu).

O acompanhamento do piano introduz uma perda de densidade similar

Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie...

Poesia de Ronald de Carvalho

Rio, 1920

HISTORIETA Nº (5)

H. VILLA-LOBOS

Joyeux et animé

Jouis sans re - tard, car vite s'écoule la vi - e...

sff p *pp et léger*

un peu en dehors

Ah! ton - dé - sir fo - lâtre et inquiet S'e va - nouit comme la fu - mé

sfz *pp*

e...

pp *vitementi* *mf* Cédez un peu

Un peu retenu

Ro - se qui s'effeuille du ro - sier, — Heure qui fuit dans un mo - ment — Te pen -

Un peu retenu.

p *pp*

à curva rítmica: inicia através de um trêmulo (um máximo de densidade) que se rarefaz de modo quase paralelo à diminuição do andamento. São granulações que se revestem expressivamente, na sua mobilidade turbilhonante, de um sentido vital, mas tendente à dissipação. É o que acontece na seção que corresponde aos versos 1-6 (ver exemplo 7), mas que volta a ocorrer, na sequência, nos versos 7-9. Veja-se o exemplo:

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

- System 1:**
 - Vocal line: *Plus retenu* (marked above the first measure) and *Très animé* (marked above the second measure). Lyrics: "- sé - e S' é - parpil - le en poussi - ere... Poussière im - pal -".
 - Piano accompaniment: Features a tremolo in the right hand and sustained chords in the left hand.
- System 2:**
 - Vocal line: *Plus retenu* and *Très animé*. Lyrics: "- pa - ble em - por - tée par le vent, Par -".
 - Piano accompaniment: Continues with tremolo and sustained chords. A *mf* marking is present.
- System 3:**
 - Vocal line: *Retenu* (marked above the final measure). Lyrics: "- pa - ble em - por - tée par le vent, Par -".
 - Piano accompaniment: Features a *dim.* marking and concludes with a sustained chord.

Musical score for Example 8, showing a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with lyrics "fum que la bri - se sub - ti - li". The piano accompaniment is in bass clef with dynamics markings "mf" and "pp". The tempo marking "au Mouvt" is present at the end of both staves.

Ex. 8

Nesses oito compassos, a densidade vai decrescendo gradativamente, sem destruir a idéia de compasso, diminui o número de notas ocupando cada tempo, até o oitavo compasso, onde não há nenhum ataque: os sons são o prolongamento, pela ligadura, do harpejo articulado no compasso anterior.

Na medida em que se desfaz, o trêmulo tende a ser substituído, nas duas ocorrências, por um elemento fortemente contrastante, as apogiatu ras acentuadas que, por constituírem um caso de ataque bastante destacado e localizado, se opõem às granulações difusas do trêmulo. Este contraste tem um fundo semântico-expressivo, ligado ao texto: a primeira ocorrência das apogiaturas coincide com a palavra heure (ver exemplo 7) ao passo que a volta das granulações, com poussière (ver exemplo 8). Nesse caso, o contraste entre o mais denso e o menos denso, o mais difuso e o mais compacto tem uma função expressiva ligada à oposição entre o movimento pulverizante e contínuo das partículas vitais e o tempo descontínuo do relógio, emergindo da perda de energia dos elementos. No exemplo abaixo, que deve ser lido como a continuação imediata do exemplo 9, vemos claramente a granulação ligada a poeira (poussière) se dissolver e se substituir pelos ataques marcados, repercutindo paradigmaticamente as apogiaturas percortadas que assinalam a hora (heure).

The musical score consists of two systems. The first system has a vocal line with lyrics "su... Fruit qui tom - bo" and a piano accompaniment. The piano part features a tremolo of major and minor seconds, with dynamic markings *pp*, *cresc.*, *poco a poco*, and *poco*. The second system has a vocal line with lyrics "Feuille qui s'en - vole... Allons! vi - de d'un trait ta" and a piano accompaniment. The piano part includes a *Un peu recit.* instruction and dynamic markings *fffz*, *ff suives*, and *pp*. Both systems include triplets and slurs.

Ex. 9

A utilização do piano está continuamente ligada à dissonância: o dinamismo do trêmulo se funde à exploração do atrito pela superposição de segundas maiores e menores. É o que acontece no segundo compasso (ver exemplo 7), onde atritam ré♯ e ré♭. Veja-se também o exemplo 8, onde a superposição de duas linhas de elementos atritivos nas duas pontas do piano ganha um aspecto politonal. Veja-se ainda o exemplo 9, onde as oitavas da mão direita são agredidas pela adesão das segundas da mão esquerda.

Très lent (*tempo rubato*)

lasse, _____ pa - res - seuse. _____ Qui

Très lent (*tempo rubato*)

pareusement
pp

va et vient a - vec le vent, _____ Ta pen-sé -

p *pp* *p*

Un peu retenu

ppp

- e In - quète et fo - lâ - tre S'é - va - nouit comme la fu - mé - e...

m.g! Un peu retenu

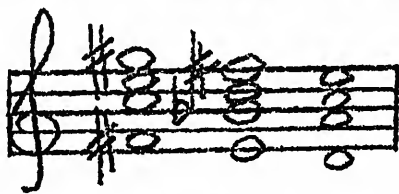
m.f.

Em todos os casos, o uso das dissonâncias não deriva de um sistema atonal ou politonal, mas da busca local de um efeito atritivo, colorístico.

Não só o acompanhamento do piano, mas a própria melodia do canto desempenha uma função expressiva. Nos três primeiros compassos, por exemplo, a frase-título do poema é cantada através de uma linha melódica descendente, dando uma direção mimética à articulação do tema da fugacidade e, de certo modo, semantizando o campo das alturas: já a partir daqui, as subidas e descidas da voz pelo campo das alturas vão semantizar o movimento orgânico da vida nadando na corrente ou na contracorrente da desorganização, do caos, isto é, da entropia. A segunda frase configura também um movimento descendente, com um pequeno episódio ascendente ("ton désir folâtre et inquiet").

A semântica das alturas, se pode ser perseguida ao longo de toda a peça, mais como oscilações irregulares do que como direções exatas, ganha nos compassos finais uma configuração que vale a pena observar de perto (ver exemplo 10).

Estamos aqui no domínio cinético da lentidão preguiçosa, que o piano descreve visivelmente com um movimento de vai-e-vem pelo campo das alturas, fixando mais uma vez um sentido para o eixo melódico. A curva ondulante dos arpejos ornamentais ascendentes e das escalas irregulares descendentes está contida, no entanto, na série de acordes descendentes sustentados, procedendo por tons inteiros.



A melodia do piano nos dois compassos iniciais está baseada na escala de tons inteiros, assim como o acompanhamento do piano (com pequenas alterações que não chegam a questionar a escala). A melodia do canto está articulada em uma série de tons inteiros descendentes, transposta uma oitava acima a certo ponto (va et vient) mas podendo ser reduzida nos dois primeiros compassos do exemplo, independente da transposição, a:



O desenho ascendente/descendente dos floreios do piano inclui-se portanto, pelos acordes sustentados e pela linha do canto, no quadro de uma queda articulada em tons inteiros, integrando a tendência crespuscular que preside os demais elementos já vistos.

No terceiro compasso a série hexacordal é significativamente alterada tanto no acorde base como na melodia do canto (onde notamos uma pequena inflexão ascendente, em "inquiète et folâtre", similar àquela já vista no início da peça). A seguir, na musicalização do verso final ("S'évanouit comme la fumée...") configura-se uma tensão que realiza uma última instância dos movimentos de impulso e desgaste que vimos desenvolvendo-se ao longo da peça. O canto e o piano articulam frases melódicas que tendem a direções inversas: a frase cantada é ascendente enquanto que no piano ouvimos uma frase descendente que é quase a sua inversão. A voz humana se dirige no sentido contrário da curva tendencial descendente de toda a peça. Nesse ir contra a corrente desgasta-se, no entanto, tendendo a desaparecer: além de estar em tensão com a frase inversa/oposta do piano, a melodia cantada dissolve-se perdendo em intensidade, em duração/densidade, em distância intervalar. Sim: a última nota soa ppp, a forma rítmica é decrescente em durações (4 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2 1/2), seus intervalos são nos três primeiros casos de um tom e nos três seguintes de semitom (o menor intervalo admitido pela gama temperada).

A última nota do canto (o mi b ppp) seria dispensável, se a música se satisfizesse com a mera exposição do texto, uma vez que, sem ela, o verso já estaria inteiramente articulado e as notas do piano resolveriam o ré em acorde perfeito maior. No entanto, o forte sentido dessa débil nota final está exatamente em apontar ainda, em última instância, para o desejo de nadar contra a maré dissolvente. A nota não resolve, mas carrega de ambiguidade o acorde, e aponta uma direção que está adiante dela, além do texto, da intensidade audível, do semitom, do compasso. "Diríamos que a música, suspendendo desse modo o texto, quer

sugerir que ele não pode exprimir tudo aquilo que deseja, e que ela vem preencher a distância entre significante e significado" (23). Su gere, mas ao mesmo tempo não preenche: ajuda a indicar uma área inefável. Nessa poética romântico-simbolista a palavra e a música se unem para expressar e ao mesmo tempo para significar a impossibilidade do discurso pleno. Coalhadas de interjeições e reticências, resiste a alusão do indizível que a música não apaga, mas acentua. No entanto, ao expressar uma impossibilidade da linguagem, a música vê-se obrigada a chegar às suas fronteiras, a tocar no traçado de seu verossímil, aos limites que concebe para si mesma. Ao mesmo tempo em que o âni mo crepuscular do texto opta por pontuar com os impulsos do desejo a contemplação desadente de um mundo que se dissolve, a música experimen- ta os limites do código que a constrói, além do qual ela parece sentir que desaparece: além do tom, além do semitom, além da métrica do com- passo. Sabemos, por outro lado, que essa experiência dos limites pôde levar não só à contemplação impotente da fugacidade, mas, de tanto to- car-lhe os limites, a arrancar os telões de um mundo novecentista em nome de outros horizontes. Na dissolução do simbolismo, a modernidade desencadeada encontrou as fontes de uma nova arte.

Confirma-se aqui, por outro lado, a afirmação de Mário de Andrade segundo a qual coexistem nas obras de Villa-Lobos dissonâncias, procedimentos politonais, atonais, modais, unidos não de maneira a fundar um sistema coerente ou homogêneo, mas adequando-se a intenções expres- sivas localizadas, o que se torna bem sensível quando existe uma rela- ção música/poesia em cuja correlação de planos podemos encontrar os pontos de ligação entre os procedimentos formais e sua possível semân- tica.

4. Peças de câmara: os quartetos

Em texto manuscrito sem data, mas aproximadamente de 1929, escri- to por Mário de Andrade, o poeta comenta a tendência de Villu-Lobos, não para a lógica fechada das frases melódicas curtas e completas, mas para a forma fluente, cursiva, tendente a expandir infinitamente a fra- se:

"Mesmo na primeira fase, em que especialmente na música instrumental de câmara, ele apresenta uma infinita variedade de linhas melódicas (arabescos) longos, languidos (sic), se entrelaçando numa polifonia sensual não raro deliciosa, mesmo nessa fase, ele foge à quadratura que apresenta melodias concluídas, lógicas, completas e isoladas. Sua música de então, mesmo quando proporcionada em frases equivalentes, possui uma qualidade essencialmente temática ou de melodia infinita, sem prisão. Tudo isso provém de que Villa-Lobos cria por impulsões, em vez de se prender ao desenvolvimento lógico em construção completa, dum a célula inspiratriz inicial. A música de Villa-Lobos procede por impulsões, afirmo, golpes sonoros de invenção subitânea" (24).

A primeira fase a que Mário se referia em 1929 compreende perfeitamente as duas sonatas e o trio segundo da Semana, onde essa "música de impulsões" se desenvolve ao longo de intermináveis períodos melódicos.

"Era o tempo em que o autor, muito moço ainda, contava mais segredos do que tinha. Um expansivo e mesmo, quando senão quando, um falador. A exuberância dele não escapa em certos momentos à prolixidade, à repetição e outras circunstâncias naturais dos temperamentos cheios de força, de saúde e voluptuosos. Naqueles tempos à maneira dos impressionistas (mas sem imitá-los propriamente), Villa-Lobos se derramava todo em frases longas e lânguidas, em polifonias coleantes e envolvedoras, impregnadas dum volúpia toda sensual. Sexualidade que mais tarde ele trocaria por uma sensualidade mais larga, mais possante e principalmente mais panteísta, caráter primordial de suas obras de agora" (25).

Quando Mário aponta a prolixidade dessas peças iniciais de Villa-Lobos, é para contrastar com a direção condensadora que ele imprime posteriormente, ao longo da década de 20, à sua tendência "impulsiva". Entre as peças do repertório da Semana, é no Terceiro trio e nos dois quartetos que começa a se afirmar essa vontade de síntese. Nesses escritos de 29, Mário afirmava sobre o Terceiro trio:

"Construído na concepção da sonata cíclica, o que o distingue especialmente, é a maneira com que o grande artista personalizou a forma cíclica (...). Em vez dum melodia propriamente, Villa-Lobos concebeu um tema curto, coisa já me nos comum na primeira fase dele, e o tratou à maneira dum leitmotif wagneriano. Essa frase reaparece uma centena de vezes durante a peça toda não só na sua integralidade, como numa admirável variedade de formas e desmembramentos diver

tos em que, feito Bach na Arte da Fuga, Villa-Lobos demonstra à sociedade tudo o que possui de fantasia e invenção. É de técnica. Não há um momento de vazio sonoro, o equilíbrio é perfeito e a realidade polifônica exata na liberdade concertante dos três instrumentos" (26).

No Quarteto simbólico a passagem está claramente configurada: Villa-Lobos tende a trabalhar com células curtas; nesse caso, as impulsões não são dadas pela expansão horizontal infinita da melodia, mas pelo retorno cíclico dos motivos, sob a forma de juxtaposição e superposição dos elementos. Assim um grande e variado número de motivos se suceda e retorna pela combinação polifônica de sua diversidade.

Ao invés de adotar a forma sonata, onde dois temas dão motivo a um desenvolvimento extensivo de suas possibilidades, antes de serem re-expostos, os dois quartetos de Villa-Lobos executados na Semana optam pela forma cíclica, que abre as fronteiras entre os movimentos introduzindo sempre o retorno, através do qual se rememoram os elementos já enunciados (em novo contexto), procedendo a leves modificações timbrísticas, rítmicas, harmônicas.

Nos dois quartetos essa tendência recorrente, que faz de cada movimento da peça um acrescentar de novos motivos combinados com alusões, retornos de motivos anteriores, de modo a que o último movimento de ambos se faça um verdadeiro mosaico onde todos os motivos circulantes procuram possibilidades de se intersectar e superpor.

A suspensão do encadeamento harmônico tem seu exemplo mais patente no tema inicial que percorre toda a peça, construído em dois planos simultâneos de quintas paralelas, paralelismo este de caráter modal que é sistematicamente evitado no sistema tonal, por não ter um caráter resolutivo, mas que foi frequentemente usado por Debussy:

All^o non troppo (M. $\text{♩} = 120$)

1st Violon
Solo
2^d Violon
Alto
Violoncelle

No último movimento ("Allegro con fuoco"), duas quintas são encavadas como segundas, explicando-se aí o efeito de atrito, intensificado pela articulação de suas acentuações, onde se alternam aforzatos e pianos, estabelecendo uma pulsação sincopada e dissonante, ostinato sobre o qual entram o primeiro violino e o violoncelo cantando o tema fortissimo e "três sauvage" (trata-se do tema do adágio, modificado).

Aparecem também preocupações fortes com a utilização de variedades timbrísticas, haja visto o "Scherzo" ("Molto vivo"), que motiva o subtítulo humorístico do quarteto ("Pipocas e potocas"), quase todo constituído de pizzicatos, tocados alternadamente com a mão esquerda e com a mão direita, contrastando com "curtas intervenções dos arcos", superpostos com glissandos e com base em procedimentos polirrítmicos (27).

Ex. 12

As intenções timbrísticas desse quarteto de cordas são acirradas no Quarteto simbólico, já na escolha dos instrumentos, que procura com por um conjunto timbrístico novo. Assim, ao invés do quarteto de cor das tradicional, que remonta ao classicismo, Villa-Lobos combina o tim bre puro da flauta com o até então pouco usual saxofone, juntando-os à celesta (pequeno instrumento de teclado, de som doce e metálico) e à

harpa, fazendo ainda brotar ao longo o som das quatro vozes de soprano ocultas. A diversidade do conjunto visa evidentemente ao efeito insólito, fortemente contrastante com o grupo homogêneo do quarteto clássico. É provável que Villa-Lobos tenha combinado aqui a intenção de causar o efeito estranho, além de vago e misterioso, com a experiência de música de orquestra em cinema, onde às vezes acabam se formando, conforme os elementos disponíveis, agrupamentos díspares e estranhos à formação tradicional dos conjuntos instrumentais. Ou seria mais uma vez sugestão de Debussy, com sua Sonata para flauta, viola e harpa, de 1915?

A peça, mais que as outras, prima pela estaticidade, pelo caráter não resolutivo da harmonia, onde desponta mais claramente o valor das particularidades timbrísticas. A base harmônica está muitas vezes em acordes perfeitos, que são ora modalizados, ora afetados por aglomerações dissonantes ou superposições de glissandos. É frequente nessa peça o procedimento da melodia acompanhada: os acordes arpejados da celesta e da harpa sustentam as expansões melódicas da flauta e do saxofone. Frequentemente, no entanto, introduzem-se planos polifônicos, quando se superpõem os mais diversos motivos que aparecem em toda peça.

5. "Matriz imagética" de Villa-Lobos

A semana não deve ser entendida como a amostra por excelência do modernismo de Villa-Lobos mas, coroando uma fase de produções que inclui obras de 1914 a 21, apresenta as matrizes de sua evolução imediatamente posterior, quando os traços mais particulares efetivamente se aprofundam, e o compositor deixa em definitivo a órbita debussysta para intensificar a liberação sonora que suas obras faziam esperar. Não esqueçamos que, ainda no ano de 22, Villa-Lobos se preparava para partir pela primeira vez para a Europa. Em uma das "Cartas de Paris" que mandava para Ariel (nº 2, nov. 1923) Sérgio Milliet, depois de vaticinar o sucesso do músico brasileiro na França, colhe de Villa-Lobos a seguinte afirmação: "Satie (...) é um caso sério, e Milhaud um menino genial; os outros são rebuscados e mais fracos. Brincam demais com a Arte. Mas acima de todos, acima de escolas e agremiações plana o gê

nio de Strawinsky". Já no nº 6 de Ariel (mar. 1924), Milliet anuncia um concerto em Paris cujo programa seria constituído de obras de Strawinsky, Milhaud e Villa-Lobos: "Não é possível desejar-se maior consagração para o brasileiro. Quem conhece o atual movimento artístico e sabe a significação dos nomes que o acompanham, pode medir a altura alcançada. É curiosa e digna de nota aquela profecia de um cronista do Diário que, durante a Semana de Arte Moderna em São Paulo, previa o nome de Villa-Lobos ao lado do russo, tido hoje como o maior gênio musical de seu tempo. Será igualmente curioso vermos os que viajaram a mesma Semana, aplaudirem o maestro consagrado, de volta de Paris. Apesar da pecha de parisiense, renovar-se-á a história de todo novo movimento estético".

Entrando no mundo musical europeu, a obra de Villa-Lobos sofre uma transformação de sua linguagem pela radicalização de certos traços inovadores, passagem que Mário, revendo a década, descreveria assim em manuscrito de 1929:

"Abandonando as blandícias emolientes das cordas, das frases mornas e coleantes das harmonias acolhoçadas e preferentemente impressionistas e penumbristas da primeira fase, Villa-Lobos pouco a pouco foi libertando o que fez o temperamento atual dele, ao mesmo tempo que dava em música uma expressão adequada a certas constâncias importantes da psicologia dele, tais como a brutalidade, o sensismo voluptuário, a egolatria, o bicho-do-mato. Está oriando por isso nesta fase de agora uma música tão contundente, tão extra-sonora pela sua predominância de ritmo, pelo valor absolutamente imprescindível de timbres, que em certas obras dele, especialmente certos Choros (nº 10, 7, 8, 4, 2) certas peças vocais (a Suite pra violino e voz, Xangô, Iara), os Cinemas e mesmo certas peças pra piano (algumas Girandas, a segunda Prole do Bebê) cria um compromisso imediato entre som e plástica. Não é à toa que ele fala constantemente em 'blocos sonoros' e anda impressionado com as tentativas do franco-americano Edgard Varèse. Na verdade não são os 'blocos sonoros' de Edgard Varèse que o impressionam tanto assim, mas é que descobriu nessa expressão o verdadeiro sentido de muita coisa que ele mesmo inventa, nessa quasi-música que tanto o apaixona agoramente" (28).

Do "impressionismo-penumbriano" ao primitivismo: as latências

que vimos (harmonias dissonantes, busca de efeitos timbrísticos raros, rítmicos sincopados) explodem em blocos sonoros, agregações, ruídos, contundências rítmicas onde o campo de escolha possível dos materiais torna-se muito mais extenso. A essa liberação aparentemente indiscriminada da energia sonora Mário de Andrade chama "quase-música, quando o som deixa de funcionar prioritariamente como peça de uma armação lógica, abstrata, para revestir-se de um valor concreto:

"Si na verdade a música nunca foi tão musical como agora, de pois que abandonou a vacuidade cômoda do som abstrato e impôs como elemento primário de sua manifestação o timbre, é incontestável também que certas combinações de harmonias, certas concepções de escalas melódicas, a participação frequente do ruído isolado ou em combinação com os timbres sonoros, faz com que, ao lado da música musical de agora, apareçam frequentissimamente manifestações que rompem todas as experiências, evolução e conceito estético que vieram se desenvolvendo e apurando por vinte e cinco séculos musicais".

Mário de Andrade pressentiu nessa liberação do campo sonoro uma ultrapassagem de todos os limites admitidos até então como definidores da arte musical. Curiosamente, aproxima essa tendência timbrística ou ruidística de Villa-Lobos do Schoenberg expressionista de Pierrot Lunaire, privilegiando não os problemas de sintaxe mas de materiais sonoros, isto é, não o atonalismo mas a relativização do som musical pela incorporação da voz falada e do ruído:

"Com efeito na admirável criação de Schoenberg a voz não é nem fala nem canto é... é a 'sprechgesang'. Dessa experiência resultou (...) um poder de experiências de todo gênero, vocais, instrumentais, harmônicas, rítmicas, sinfônicas, conjugação de sons e de ruídos, etc. etc. de que resultou a criação duma por assim dizer nova arte a que, por falta de outro termo, chamei de quase-música. Arte esta que pela sua primitividade ainda não é música exatamente como certas manifestações de etnias africanas, ameríndios e da oceania. É arte ao mesmo tempo que pelo seu refinamento, sendo uma derivação e última consequência das experiências e evolução progressiva musical de pelo menos vinte e cinco séculos, desde a Grécia até Debussy, já não é mais intrinsecamente música. Resumindo: essa arte nova, essa quasi-música do presente, si pelo seu primitivismo ainda não é música, pelo seu refinamento já não é música mais".

Guardemos para logo mais a observação sobre o caráter ao mesmo

tempo primitivo e requintado dessa tendência da música. Observemos, no entanto, que Villa-Lobos mergulhava naquela direção da música moderna que consiste em dispor de um novo universo de materiais, fazendo emergir qualidades de sons desconhecidas ou não usuais. A composição não está presidida por princípios construtivos estritos, vertidos sobre a sintaxe, mas transita entre: a) a reaplicação do sistema tonal, ou b) de suas perturbações ou c) do som e do ruído, dos ritmos e intensidades liberados de um sistema (o solo de bateria do Noneto). Seus polos de referência são, portanto, a tonalidade e o ruído percutido, entre os quais vigora a variada gama dos procedimentos intermediários.

Mário de Andrade dá a perceber, nos textos manuscritos, que a incorporação desses materiais poderia implicar radicalmente não só numa dilatação, mas num verdadeiro deslocamento do campo da música. E realmente, como já disse, as Ionizações de Varèse desembocariam no horizonte do som concreto e eletrônico, que já não tem a ver propriamente com a sistematização modal ou tonal do campo das alturas. Mas se a música de Villa-Lobos tinha pontos de intersecção com a de Varèse no fim da década de 20, ela não punha nesse mergulho no timbre e no ruído o sentido de um aprofundamento no artificial e no meecânico. Ao contrário esse tipo de procedimentos parece estar ligado nele à eclosão de um mundo selvagem, natural, porque não representa tendência construtiva com novos materiais mas, como já vimos, uma variedade de recursos subordinados à dinâmica expressiva da personalidade do compositor, não redundando na criação de uma nova linguagem musical autônoma, mas aparecendo como projeção de seus impulsos pessoais, ou íntimos. No interior da tendência a liberar novas matérias sonoras, a oposição entre o dado artificial e o natural parece residir no coração daquela tendência que Mário emergou na "quase-música": rebentadas as relações gramaticais mantidas em equilíbrio pelo sistema tonal, entramos numa área que toca os limites do extremamente primitivo e do extremamente requintado, onde, contraditoriamente, a radicalização de uma tendência da cultura conduz por um momento a rerepresentar o som em estado natural (29). Por ora, cumpre acentuar que, se a liberação do

campo sonoro corresponde em certos meios à necessidade de integrar um mundo mecânico à obra de arte, pode corresponder em outro à necessidade de representar as forças de um depósito natural, porque, em certo ponto limite, um estado da cultura técnica parece coincidir com a liberação do caos original da natureza. Aliás, as forças mestras do modernismo brasileiro estão na tensão entre futurismo e primitivismo, entendidos como: adoção de técnicas cosmopolitas concomitantes com a representação de um mundo mágico e selvagem, num contexto cultural "dividido entre a ânsia de acertar o passo com a modernidade da Segunda Revolução Industrial, de que o futurismo foi testemunho vibrante, e a certeza de que as raízes brasileiras, em particular, indígenas e negras, solicitavam um tratamento estético, necessariamente primitivista" (30).

A certa altura, portanto, as forças desencadeadas nas peças de Villa-Lobos tocam nesse campo de possibilidades, onde o requinte da evolução das forças produtivas de uma sociedade tendente ao refinamento da tecnificação se junta, pela demolição dos sistemas estabelecidos, à emergência de um denso e diversificado mundo de possibilidades da natureza.

Mas é nesse ponto exato, também, que a trajetória pessoal de Villa-Lobos coincide, naquilo inclusive que ele parece ter de mais particular, com um significado social: se a explosão dos blocos sonoros na obra do compositor ocorre como resultante de seu "temperamento áspero, irascível, fantasista, irregular, voluptuoso" (31), em suma, em função de sua complexa personalidade, como tende sempre a ser visto por seus contemporâneos, resulta também de uma coordenada coletiva, que é a necessidade de representar a imagem de uma natureza pujante de recursos, a evidenciar as enormes potencialidades da nação, a projetar uma visão positiva das suas possibilidades.

O problema é complexo, mas pode ser tratado a partir de uma ideia de Adorno, segundo a qual o talento se forma no encontro de certas linhas tendenciais de necessidades presentes num meio social, que o plasma conforme suas expectativas. "No que concerne ao talento

(...) , a sociologia da música não deve continuar a considerá-lo como um dado natural. As épocas e as estruturas sociais suscitam tendencialmente os dons que lhe convêm, mesmo que de um ponto de vista crítico" (). Sendo assim, para o talento individual de Villa-Lobos concorrem poderosas forças sociais que emprestam um acabamento ideológico à sua configuração. É o que procurarei mostrar a seguir.

Num primeiro plano de leitura da obra, interno, percebemos que o princípio que a rege não é o da coerência da linguagem, isto é, da adequação de seus elementos a uma depuração sistemática, mas é o da explosão a-crítica da diversidade e da multiplicidade: do prazer. A obra não está dominada por um rigor seletivo que procure enfrentar o impasse da ausência de um sistema universal pelo estabelecimento de um novo sistema; ao contrário, se satisfaz em multiplicar e usuar dos materiais das mais diversas proveniências: combinações instrumentais, timbres inusitados, harmonias sofisticadas, procedimentos populares, tudo submetido à força das "impulsões" desejosas de misturar o que encontra para fazer música, numa necessidade ao mesmo tempo intensa e ingênua de soar, falar, expressar, obedecendo aos imperativos do desejo. Em sua poética é o prazer do efeito que mobiliza e motiva os rerursos internos de sua linguagem: sua harmonia dissonante, sua rítmica multiforme, sua timbrística diversificada, sua melódica expansiva. O exemplo por excelência é o do "Polichinelo", conhecida peça para piano, onde a melodia em do maior de "Ciranda, cirandinha", pulsada em acordes perfeitos paralelos, é perseguida por uma cauda vibrátil de notas atritivas, criando aglomerados de segundas menores numa harmonia que não obedece senão ao desejo lúdico de brincar com a "desafinação". Nele, a dissonância não significa angústia, como na exasperada lógica atonal de Viena pré-guerra, mas prazer. As intensidades, frequentemente, não são elementos de contraste construtivo: os fortíssimos não aparecem como tensão, mas como extravasamento de energia, excesso de juventude (como no Rudepoema). Poética sem drama, do prazer e não da crise, do jorro e não do impasse, conjura tudo ao conseguir fundir de algum modo a extensa diversidade, como acontece na forma de seus quartetos, onde encontramos esse gozo de achar soluções para

fundir tudo aquilo que aparece.

Acentuando o seu caráter impulsivo, Mário apontava criticamente em 29 o perigo que corre a criação espontânea de tender a uma retórica de superfície, fascinada pela obtenção de efeitos exteriores:

(...) "um maior ascetismo musical não seria pra prejudicar Villa-Lobos e o libertaria de muitas repetições, desequilíbrios, facilidades e efeitos" (33).

Mas, observando curiosamente que a própria espontaneidade do compositor o salvaria dos perigos da espontaneidade, pondera:

(...) "a inteligência de Villa-Lobos é muito ambiciosa. Porém essa ambição não é lúcida, é mais um arroubo constante mas sem sistematização, do que uma consciência fria e organizada. E foi essa falta de lucidez na sua ambição intelectual que salva o nosso grande músico porque certamente uma ambição lúcida da glória e afirmação pessoal o levavam, sensual e impulsivo como é, ao cabotinismo consciente, e à sistematização do efeito e todos os demais horrores desprezivos (sic) do ... 'verismo' internacional" (34).

Mas se a disparidade e a diversidade monumental da obra desperta reparos sobre Villa-Lobos em particular, o que quero justamente é chamar a atenção sobre o alcance mais geral do problema, isto é, sobre a maneira pela qual a obra responde a expectativas amplas do meio social (35). Em poucas palavras: a música de Villa-Lobos parece corresponder plenamente à idéia de "país novo", segundo a qual os países da América Latina tenderam a ser vistos, até mais ou menos a altura de 1930, pelo ângulo da sua "pujança virtual e, pois, a grandeza ainda não realizada" (36). Essa visão transitou mais tarde, no contexto cultural, para a consciência crítica de subdesenvolvimento, que põe ênfase na "pobreza atual, a atrofia; o que falta e não o que sobra" (37).

Por ocasião da Semana de Arte Moderna já se faz sensível que na relação entre o compositor e as repercussões do meio literário, principalmente, parece residir um forte lastro de otimismo pujante, do entusiasmo que decorre da sensação do desencadeamento de enormes energias naturais. Sobre Villa-Lobos o poeta Ronald de Carvalho dizia, durante a Semana:

"A música de Villa-Lobos é uma das mais perfeitas expressões da nossa cultura. Palpita nela a chama da nossa raça, do que há de mais belo e original na raça brasileira. Ela não representa um estado parcial da nossa psichê. Não é a índole portuguesa, africana ou indígena, ou a simples simbiose dessas quantidades étnicas que percebemos nela. O que ela nos mostra é uma entidade nova, o caráter especial de um povo que principia a se definir livremente, num meio cósmico digno dos deuses e dos heróis".

Algo correlato está presente na imagem que dão de Villa-Lobos homens tão diferentes como Coelho Neto e Mário de Andrade. Se Mário via no compositor, em 1923, um nacionalismo que não é o "nacionalismo exterior de Ligas patrióticas ou corrilhos literários regionais" (39), no que Coelho Neto estaria literalmente incluído, o autor d'O Rajá de Pendjab via nas ousadias de Villa-Lobos o perigo de uma expansão selvagem do instinto, reação conservadora que Mário sempre esteve muito longe partilhar. Mas o contraste ideológico entre os dois escritores, cujos contornos mais profundos já procurei definir na comparação entre o programa do poema sinfônico "Brasil" e as Enfibraturas do Ipi - range, é atenuado quando se trata de ver no compositor o fluxo caudal das potencialidades nacionais. Assim como Coelho Neto sentia (1925) em Villa-Lobos "a força dessas torrentes que se despenham d'alto", que se revolve "em turbilhão espumoso: catadupeja, ruga, atroa desordenada - mente", Mário já dizia em 1923:

"A evolução de Villa-Lobos se desenha como a trajetória dum jorro de água que, em vez de se alargar na luta contra a pressão atmosférica, começasse em milhares de gotinhas dispersas, congregadas pouco a pouco, alto, num torçal líquido mais rápido, mais possante e vitorioso" (40).

Ou Ronald de Carvalho:

"Aos que o julgam apressadamente, dá apenas uma idéia de exuberância plástica, de fulgor impressionista. Parece que só a superfície tumultuosa da realidade o emociona. Nada mais errôneo, entretanto. Debaxo de todas aquelas fantasi as de cor, sob aquele caprichoso desenho de imagens múlti - plas e sucessivas, que se cruzam e se mesclam umas às ou - tras, corre uma grande e volumosa torrente de idealismo su - perior" (41).

Trinta e cinco anos depois da Semana, Andrade Muricy engrossava também a já caudalosa torrente de descrições de Villa-Lobos no seu livro Villa-Lobos - uma interpretação (42), onde se lê:

"A desmedida é a medida de Villa-Lobos, o torrencial à sua maneira. A música jorra de suas mãos pródigas como fonte montanha, alvoroçada, rumorosa, e sempre cantante, infundavelmente cantante, como cantam os riberões. As estações não deixam vestígio nessa inacreditável fluência. O inverno não consegue congelar as águas nas faldas da montanha" (43).

O fascínio manifesto no texto dos escritores resulta de que Villa-Lobos encarna uma expectativa, uma latência: sua música põe em vigor imagens concretas, palpáveis, realizadas, da ideologia de um país imaginado como potencial; não é pois estranho que seja frequentemente imaginado como um abrir de comportas, a avassaladora imagem dos reservatórios rompendo-se prodigiosamente, liberando ritmos, ruídos, intensidades, atritos e pacificações grandiosas: representações de uma natureza muitas vezes projetada segundo o desejo de um imenso Brasil selvagem e floral.

Villa-Lobos avançava significativamente no interior da perspectiva ideológica, exatamente porque, com os novos materiais que libera, dá um caráter novo à idéia de "país novo", o que serve a fazer mais convincente o horizonte de suas potencialidades, ainda que escandalize alguns parnasianos mais recalitrantes.

Centro das contradições que levanta, Villa-Lobos destruíra um certo estilo de exotismo, mas frequentemente sua obra circula dentro das atitudes "derivadas da surpresa, do interesse pelo exótico, de um certo respeito pelo grandioso e da esperança quanto às possibilidades" (44). Convertida em objetos artísticos concretos, essa perspectiva torna-se algo presente, tangível: "o elemento afirmativo de toda arte - e o da música particularmente - é herdeiro da antiga magia; o som pelo qual toda música inicia já possui algo disso: da Utopia, mas também do engano que diz que essa utopia já está presente" (45).

É compreensível, pois, que o talento genial de Villa-Lobos tenha correspondido a fortes necessidades do momento em que aflorou, pare -

sendo conciliar em si o projeto de uma nova arte com a perspectiva otimista de um novo país florescente, o que pode vir a ser cuidadosamente examinado no contexto da década de 20. É lamentável, por outro lado, que a relação de sua obra com as expectativas do meio tenha tendido para uma certa estratificação daquilo que nela tinha a ver com uma visão grandiloquente do Brasil, quando já amadureciam claramente no contexto cultural visadas críticas capazes de atinar com o caráter enganoso do otimismo eloquente, e já que a obra inicial de Villa-Lobos continha em si o embrião de outros rumos possíveis.

Ao longo do seu trajeto, os aspectos polêmicos suscitados por sua música acabaram por se substituir quase completamente e muito de perto pela espessa camada ideológica que reveste a maior parte da bibliografia a seu respeito, o que dificulta muito uma visão crítica correta (as opiniões tornam-se parciais de dois lados). Diz Andrade Muricy: "Como Amphion, como Olympos, como Orpheu, como Krishna, a sua notoriedade tingem-se, já, das cores do Mito. Como aquelas personalidades, que antecederam o período histórico, Villa-Lobos está se situando cada vez mais entre o histórico e o lendário" (46). Essa afirmação apoteótica, enunciada já na década de 50, remonta em seu anacronismo aos primeiros tempos do modernismo, quando Villa-Lobos foi tomado como um personagem mítico desses que os escritores procuraram depois nas lendas amazônicas, o mágico que faz da sua música um rito, como diz Menotti, ou o "gigante" bom a que se refere Ronald de Carvalho.

Villa-Lobos é, pois, modernista como autor e personagem, como fonte de imagens com que os escritores começaram a figurar o horizonte de uma grande arte nacional. Mas se é realmente modernista, ao desencadear uma nova dimensão da linguagem musical (o que assusta Coelho Neto) vertida para uma representação do país, o seu modernismo não é caracterizado por uma aguda consciência crítica, a não ser quando o extremo a-crítico dessa força indiscriminada funciona localmente como perturbação e contestação de modelos rígidos de concepção da arte e do mundo. Exatamente por isso, sua aparição cobre uma área ainda mais extensa que a do fenômeno modernista, atendendo em vários pontos à linha que vai desde as juvenilidades auriverdes até os orienta-

lismos convencionais, constituindo-se ao mesmo tempo num "temperamento" único e num representante do País, trabalhando com a cultura popular mas confundindo-se, em última instância ideológica, com a representação da natureza anterior ao trabalho, onde jorram espontaneamente os elementos, - que parece ser o mundo onde este homem, "a golpes de talento", sem dúvida, fazia sinfonias jogando snooker e ouvindo rádio-novelas, parecendo inventar a espontaneidade num tempo em que a espontaneidade é cada vez mais problemática e a consciência mais desprovida de imediatez.

Um trabalho sobre Villa-Lobos poderia ter seu ponto inicial na indagação de Adorno. "A pergunta seria: como é socialmente possível, depois de tudo, a espontaneidade musical?" (47).

V. CONCLUSÃO

Quero destacar retrospectivamente, aqui, os propósitos que moveram à realização deste trabalho, no sentido de indicar a maneira como foi concebida a sua unidade, e em que níveis ela pretende estar. Chamo a a tenção para o problema porque considero que é preciso, antes de mais nada, deixar explícitos certos objetivos que não estão propriamente en tro do trabalho. Ao contrário, quero distinguir uma possível (mesmo que problemática) unidade interna deste texto daquela unidade a que os pro blemas aqui levantados só chegariam quando recolhidos no conjunto de uma pesquisa mais ampla: a definição geral do movimento modernista e das relações da música com a literatura, no Brasil. Sendo assim, dois propósitos estiveram na raiz da pesquisa: a) incluir-se num campo de estudos mais largo (o do Modernismo e das relações entre música e lite ratura), b) estudando um momento particular e bem localizado, que é a Semana de Arte Moderna, tomando-o como centro de algumas conexões cul turais.

Os dados aqui levantados, que poderiam ser captados em outro nível por uma reflexão mais geral sobre o Modernismo, tentam cobrir uma área menos conhecida no conjunto das manifestações do movimento, que é a música. Procurei, portanto, acrescentar elementos para que se possa dar conta do caráter composto do movimento modernista, que, exatamente por ter mobilizado um conjunto de artes, mostrou-se adequado ao estudo mais ou menos integrado de literatura e música. É possível que esses elementos, ou pelo menos esse tipo de estudos, não venham somente preencher claros, mas ainda trazer revelações, propiciadas em alguns pontos pela relação das linguagens artísticas, servindo para a discussão dos pontos de contato entre o estético e o ideológico.

Sobre a unidade interna deste trabalho, viu-se que procuramos rodear o acontecimento musical da Semana integrando suas ressonâncias de variada ordem. O plano inicial definia três fontes de pesquisa:

A. Através da leitura e fichamento de bibliografia adequada, obter informação sobre o Modernismo em geral, o Modernismo musical e a música brasileira, bem como instrumentos de análise e interpretação aptos a focar os dados obtidos;

B. localizar programas de concerto, depoimentos, notícias sobre música e crítica musical em jornais e revistas da época;

C. localizar partituras concernentes ao Modernismo musical brasileiro, em arquivos diversos, e analisá-las na medida do necessário;

D. realizar entrevistas com pessoas ligadas ao movimento.

A pesquisa propunha-se a responder questões sobre:

A. A realização da Semana:

a. os compositores participantes, a medida e o caráter de sua vinculação ao movimento;

b. os intérpretes participantes e seu tipo de participação;

c. as obras executadas;

d. as reações do público, e sua relação com o gosto musical da época;

e. as repercussões imediatas da Semana no campo musical: críticas, polémicas, concertos.

B. As obras:

- a. estudo de influências: tendências que refletem;
- b. sua inserção na música moderna em geral;
- c. sua inserção na música brasileira.

C. O pensamento musical:

- a. conceitos da crítica sobre os compositores;
- b. conceitos sobre música, emitidos por compositores, intérpretes ou escritores;
- c. as aproximações da música e da literatura.

Realizada a pesquisa, a intenção era apresentar simplesmente os dados obtidos, transcrevendo de modo neutro os resultados finais. O material, no entanto, é heterogêneo desde o ponto de partida, constando de crítica musical anônima de jornal, crítica assinada, programas de concerto, partituras, manuscritos inéditos, ensaios, textos poéticos. Sendo assim, a redação da tese sobrecarregou o projeto inicial com algumas intenções a mais, tentando estabelecer correlações, fazer aproximações, evidenciar contrastes. É possível que tenha entrado nisso a dose de arbítrio a que a interpretação sempre se arrisca, mas apresentar simplesmente dados de pesquisa sobre "a música na Semana de Arte Moderna" de difícil leitura integradora, me teria parecido muito mais arbitrário, ao dar como aparentemente certo que aqueles dados valeriam por si, sem perguntar: afinal, que significado pode ter a música para a Semana de Arte Moderna, e que interesse tem essa relação? Além do que, pela sua heterogeneidade e pela disparidade das escritas aí contidas, esses dados ficariam pouco legíveis ou úteis para a maioria dos possíveis leitores. (Escondo ainda uma boa razão: a interpretação me aparecia como tendência irreprimível).

De resto, a questão seria pouco discutível por esse lado. O problema realmente é: como interpretar, isto é, como atribuir um sentido relativo à diversidade dos elementos encontrados (e testar a validade de cada caso)?

Nesse ponto, vale assinalar que o trabalho está sempre atado a seu ponto de partida empírico. Sendo assim, não há pretensão de abrir uma discussão teórica sistemática e englobante. Os conceitos de que lancei não entram apenas localmente, servindo para propor conexões entre os e

lementos abordados. Os pressupostos teóricos apenas indicados abririam sobre problemas mais amplos, não examinados aqui. Por exemplo, a situação da música moderna, do modo esquemático por que é abordada, alude e ao mesmo tempo dá margem à discussão de um grande número de problemas; principalmente quando se possa tocar no ponto da homologia entre a música e a linguagem duplamente articulada, discussão aberta por Lévi-Strauss na "Ouverture" de Le cru et le cuit, numa posição corroborada por Ruwet e rebatida por Henri Pousseur, Umberto Eco, Raymond Court; ou quando aproximamos a música e o social traçando um paralelo entre a desagregação do sistema tonal e o "dilaceramento da consciência burguesa". Por outro lado, as relações entre a música e a poesia pela via da simultaneidade levariam a uma outra tese, se encaminhadas às suas melhores consequências.

No terreno concreto foram usadas, de modo geral, técnicas de análise de texto. Além disso, me pareceram úteis para resolver problemas que apareceram ao longo do trabalho, ora os conceitos de "função poética" e as idéias sobre o "realismo artístico", de Jakobson; ora as idéias de Roland Barthes sobre a interpretação musical (!), sobre a situação da "escritura", (sendo ainda que a análise do poema-sinfônico "Brasil" se ressentia da influência das Mitologias, grosso modo, sem nada daquela sutileza); além de idéias de Benjamin sobre o dadaísmo, em suas relações com a reprodutibilidade técnica.

De maneira mais extensiva, foram decisivos os escritos de Adorno sobre música, no sentido de clarearem a perspectiva de uma visão de conjunto dos fatos musicais, envolvendo num mesmo movimento compreensivo ^{uma} série de fatores de ordem estética e social. De Adorno recorri, ^{para} naqueles pontos em que procura formular as relações entre a evolução interna e em certa medida autônoma da linguagem artística, em face das condições concretas em que ela se produz. A transposição ^{para} do âmbito da sociologia da música dos conceitos de Marx, de forças produtivas e condições de produção, tem muito de metáfora (o próprio Adorno afirma que nem sempre foi possível encontrar o nexó concreto entre o nível social e o estético) mas eles põem em confronto dialético a composição, a técnica interna, a atitude do intérprete ao mesmo tempo que as condições econômicas e ideológicas em que a música se produz, "a mentalidade musical e o gosto dos auditores". Esses elementos me pareceram adequados,

pois, para referir conjuntamente a toda uma série de fatores internos e externos à linguagem, que são matéria das tensões do Modernismo brasileiro.

Como afirma Adorno, se as novas técnicas da linguagem musical podem modificar ou fazer explodir o estado de determinadas condições de produção (gerando novos comportamentos de escuta, como aqueles provocados em seu tempo e modo próprios por Wagner ou pelo jazz), as condições de produção podem impulsionar ("Richard Strauss seria inimaginável sem a ascensão da grande burguesia alemã") ou limitar as forças produtivas (como teria acontecido com a música contemporânea). A história do Modernismo brasileiro talvez tenha muito a ver com o impulso e a limitação que servem para desenhar seus movimentos de contradição, e não só no ritmo de suas fases como na dinâmica interna das obras mais representativas.

Essa tensão é viva em toda a obra de Mário de Andrade, mas está também em Villa-Lobos de outro modo, se é que consegui sugerir na obra do compositor a marca de uma espontaneidade criadora que absorve traços da vanguarda para mobilizar novas possibilidades de criação, reduzidas, ^{por} ~~outro lado~~, pela adoção interna de expedientes capazes de responder às solicitações do meio, entre populistas e reacionárias, fechando muitas vezes seus movimentos de abertura criadora numa repetição já estratificada da do bombástico ou do ornamental.

Também o nacionalismo musical florescente na década de 20, nascido junto com a necessidade de harmonizar a criação artística com o meio brasileiro, propondo-se a favorecer a mudança das condições em que a música se produz, vê recair sobre si, de volta, a precariedade dominante no próprio meio, e que procura redimir: enfatizada a obediência a uma hegemonia das condições de produção sobre as forças produtivas, estas fraquejam, e trai-se muitas vezes uma impotência.

Deixo aberto um plano para estudo do Ensaio sobre a música brasileira, verdadeira plataforma ideológica e estética do nacionalismo emergente, que procura estabelecer e responsabilizar o sentido social da música erudita no Brasil, incluindo-se na longa saga do intelectual burguês que se propõe a fazer parte ou tomar partido do povo. Ali se desenha um bastro ideológico um pouco ingênuo, que a década de trinta faia

certamente avançar em poder crítico: responsabilidade social, critério ético, anti-individualismo nacionalista e fraternizador. Há uma certa idealização, sem dúvida, mas movendo um projeto cultural concreto. Como sempre Mário acentua as exigências técnicas que percebe fundamentais ao projeto: crítica do exotismo, da banalidade, do empobrecimento da cultura popular, da inconseqüência técnica que percebe em grande parte da produção musical de então, independente de seu entusiasmo. Por baixo de tudo um aviso, nem sempre explicitado: se quisermos realizar esse projeto, é preciso absorver consciente e inconscientemente a técnica da cultura popular, trabalhar com ela incorporando-a ativamente ao repertório, o que muitos não entenderam, limitando-se a estilizar a coleção de temas que Mário reuniu no final do Ensaio.

Na mesma época, os mesmos problemas ganhavam corpo, de outro modo, no texto de Macunaíma, onde essas tensões estéticas e ideológicas davam um salto produtivo: o folclore não serve apenas de material mas é matriz técnica, o procedimento crítico-paródico faz emergir as contradições da cultura, não se expressa apenas o desejo de ver reunidos os cantares de todo o território nacional num grande coro ideal, mas expõe-se o fraturamento e um desejo de perseguição.

Se não, estudar comparativamente o Ensaio abrindo-se, em duas vias, ao nacionalismo musical e ao Macunaíma, como dialética das forças produtivas e das condições de produção.

Volto, assim, à justificação dos motivos que procuram fazer a unidade deste trabalho: ao rodear a Semana, ele está sempre procurando tematizar a literatura e a música. Além disso, desfruto da unidade que Mário de Andrade me dá, ao já ter percorrido todos esses caminhos mil vezes.

Quero lembrar finalmente que, se a Semana é tomada aqui como o centro, todo o resto gira em torno dela movido por uma força centrífuga: Mário, Villa-Lobos, a música moderna, a música e o social, totalidades aqui convidadas sem que se esgotem nem de longe estão coladas às paredes desta tese, querendo sair dela.

NOTAS

(As edições utilizadas encontram-se especificadas na BIBLIOGRAFIA)

I. QUADRO DE EXPECTATIVAS

- 1) "A música no Centenário" (Artes e artistas), O Estado de São Paulo, São Paulo, 7 fev. 1922.
- 2) Antonio Candido, "O escritor e o público", in Literatura e sociedade, p. 97.
- 3) Citado por Coelho Neto em "Villa-Lobos", artigo publicado na coletânea Presença de Villa-Lobos, 2º volume, p. 52-53.
- 4) Ver Enrico Fubini, La estética musical del siglo XVIII a nuestros días, p. 120.
- 5) Idem, ibidem, p. 120-124.
- 6) Idem, ibidem, p. 119-120.
- 7) Antonio Candido, "A literatura e a formação do homem", in Ciência e Cultura (separata), vol. 24(9), set. 1972.
- 8) Idem, ibidem, p. 807.
- 9) Idem, ibidem, p. 808.
- 10) Na impossibilidade de adequar a técnica popular à técnica erudita, o compositor reduz o repertório popular a mero depósito passivo, sujeitando-o ao domínio de um estilo culto, e reduzindo-o a material temático. A situação é de desigualdade, sintomática da divisão da consciência: a arte popular entra como material, enquanto a cultura erudita reserva-se ao direito de impor a técnica.
- 11) Ver o artigo de Mário de Andrade (assinando-se R.), "Música descritiva", Klaxon nº 4, São Paulo, ago. 1922.
- 12) Luiz Heitor, Música e músicos do Brasil.
- 13) Conforme depoimento de Fructuoso Vianna, em entrevista realizada na residência do compositor, no dia 21 jun. 1971.
- 14) Luiz Guimarães e colaboradores, Villa-Lobos visto da platêia e na intimidade, p. 39-40.
- 14 a) A peça de Furio Franceschini chama-se "Introdução e fuga para órgão sobre a palavra INDEPENDENCIA", São Paulo, 1922. Como a palavra tema é constituída de sete letras do alfabeto, o autor atribuiu a cada uma delas uma nota da escala de la menor, convencionando assim um tema musical.

- 15) Mário de Andrade, "Debussy e o Impressionismo", in Revista do Brasil nº 66, São Paulo, jun. 1921.
- 16) Idem, Poesias completas, p. 52.
- 17) Idem, ibidem, p. 54.
- 18) Idem, ibidem, p. 54-55.
- 19) Um dos núcleos da poética contida nesse irônico manifesto "desvairista" está na idéia de lirismo como fluxo incontido do inconsciente, projetado sobre a linguagem verbal.
- 20) Theodor W. Adorno, "Discurso sobre lírica y sociedad", in Notas de literatura.
- 21) Mário de Andrade, "Prefácio interessantíssimo", in Poesias completas, p. 21.
- 22) Recorremos a partituras da coleção de Mário de Andrade que estão atualmente em poder de Carlos Augusto Camargo, que nos permitiu a consulta. Transcrevo trecho da letra de "Meu País", que é, segundo Manuel Bandeira, "hino patriótico e castrolópico do próprio Villa" (ver Andorinha andorinha, p. 92): "Olha o passado: herbis ardentes/saltam das tumbas, brilham quais sôis/Barroso, Anchieta e Tiradentes,/ Caxias, Dumont ... Quantos herbisi/Que povo pode, por toda terra,/mostrar tais feitos, ser tão viril?/E nosso ardor, na paz, na guerra,/exalta a glória do meu Brasil! (f...)"
- 23) Coelho Neto, ob. cit., p. 49-53.
- 24) Lido perante o público que assistia ao concerto de Villa-Lobos. Manuel Bandeira comenta, em Andorinha andorinha, p. 90: "O Sr. Coelho Neto, que fez a apologia do músico antes de começar a segunda parte do programa, citou as palavras ditas por Villa-Lobos em Buenos Aires ao crítico musical da revista Nós Outros. Villa-Lobos afirmou que não era músico; apenas se servia dos sons, como um pintor se serve das cores, e o escultor dos volumes, para exprimir os seus pensamentos e emoções. Isso, com licença, é tapeação. Villa-Lobos para mim é músico e nada mais. Pensamento? Nunca vi mentalidade mais confusa. Temperamento? Ouvido? Isso sim. A música de Villa-Lobos é uma festa de timbres, uma gloriada de ritmos, onde os motivos selvagens constituem o substrato de humanidade profunda que sustenta o edifício sonoro".
- 25) Coelho Neto, ob. cit., p. 52.
- 26) O texto de Coelho Neto cita a revista "Nós Outros", no entanto, como se vê citado na nota 24, é evidente que o nome correto é Nosotros, traduzindo-se por "Nós".

28) A transcrição do soneto é ilustrativa: "Tens, às vezes, o fogo sob
berano/Do amor; encerras na cadência, acesa/Em requebros e encantos de
impureza,/Todo o feitiço do pecado humano/Mas sobre essa volúpia erra
a tristeza/Dos desertos, das matas e do oceano:/Bárbara poracê, banzo
africano,/E soluços de trova portuguesa./Es samba e jongo, chiba e fa-
do, cujos/Acordes são desejos de orfandades/De selvagens, cativos e ma-
rujos:/E em nostalgias e paixões consistes/Lasciva dor, beijo de três
saudades,/Flor amorosa de três raças tristes".

28) Darius Milhaud, "Brésil", in La Revue Musicale nº 1, nov. 1920; e
Notes sans musique.

29) "L'Homme et son désir é um habilíssimo desenvolvimento do O meu boi
morreu e o Le boeuf sur le toit um pot-pourri dos nossos sambas e maxi-
xes", afirma Sérgio Milliet em "Cartas de Paris", in Ariel: Revista de
Cultura Musical, nº 6, São Paulo, mar. 1924.

30) Darius Milhaud, Notes sans musique, p. 79.

31) Idem, ibidem, p. 81.

32) Idem, ibidem, p. 82.

33) A Société Musicale Indépendante foi fundada por um grupo de compo-
sitores que, comandados por Ravel, separaram-se polêmicamente da orien-
tação conservadora que Vincent D'Indy imprimia à Schola Cantorum.

34) Darius Milhaud, "Brésil".

35) Idem, ibidem.

36) Henri Prunières, "En France", La Revue Musicale (Chroniques et note-
tes) nº 1, nov. 1920.

37) Conforme artigo citado à nota 34.

38) Darius Milhaud, Notes sans musique, p. 83-84.

39) Luiz Heitor, ob. cit.

40) Darius Milhaud, Notes sans musique, p. 80-81.

41) Mário de Andrade, "Ernesto Nazareth", in Música, doce música, p.
321.

42) Idem, ibidem, p. 321.

43) Idem, "Ernesto Nazareth", p. 125 (há dois textos sobre o compositor
em Música, doce música, cujos títulos só se distinguem pelo modo de es-
crever o nome de Nazareth seguido em cada um).

44) Idem, "Ernesto Nazareth", p. 319.

45) Luiz Guimarães, ob. cit., p. 43.

46) Ver Ilustração Brasileira nº 14, Rio de Janeiro, 1921.

47) Darius Milhaud, "Brésil".

48) Idem.

- 49) Ver Paul Collaer, La musique moderne.
- 50) "Ernst Krenek, crítico ligado de perto ao grupo schoenbergiano de Viena, tentou analisar o fenômeno particular que constitui a politonalidade de Darius Milhaud. Segundo ele, o francês procurou conciliar a necessidade de uma linguagem moderna, dissonante e atonal, com a atração que ele sentia pelas melodias diatônicas, mas também com a sua prevenção contra o cromatismo germânico", H. Stuckenschmidt, La musique du XX^e siècle, p. 79.
- 51) Paul Landormy, "Le déclin de l'Impressionisme", in La Revue Musicale nº 4, Paris, fev. 1921.
- 52) Idem, ibidem.
- 53) O conhecido "Brejeito" de Nazareth, por exemplo, tem na sua introdução uma exposição do baixo, constituído da alternância das funções harmônicas de tônica e dominante, sobre o qual superpõe-se, a seguir, a linha melódico-temática.
- 54) Mário de Andrade, "Ernesto Nazareth", p. 124.
- 55) No capítulo final deste trabalho, ao tratarmos de problemas relativos à música moderna, desenvolveremos essa questão.
- 56) Orfeão tem aqui um sentido específico: refere-se a um instrumento de sopro e teclado.
- 57) H. H. Stuckenschmidt, ob. cit., p. 79.
- 58) Mário de Andrade, Pequena história da música, p. 168-169.
- 59) Mário de Andrade, "Luciano Gallet", Diário Nacional, São Paulo, 8 out. 1929 (consultado na coleção de recortes do Acervo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros, USP.). O artigo pode ser encontrado no livro de Marta Rosseti Batista, Telê Porto Ancona Lopes e Yone Soares de Lima, Brasil: 19 tempo modernista 1917/1929 - documentação.
- 60) Luiz Heitor, ob. cit.
- 61) Mário de Andrade, Pequena história da música, pl 179.
- 62) Idem, "Henrique Oswald", in Música, doce música, p. 168-169.
- 63) Idem, "Henrique Oswald(Obras sinfônicas)", in Música, doce música, p. 166.
- 64) Luiz Heitor, ob. cit.

II. A MÚSICA NA SEMANA DE ARTE MODERNA

- 1) Octavio Paz, "Invención, subdesarrollo, modernidad", in Corriente alterna.

- 2) Ver Antônio Candido, "Literatura e cultura de 1900 a 1945", in Literatura e sociedade.
- 3) Antonio Candido, "A literatura na evolução de uma comunidade", in Literatura e sociedade, p. 192.
- 4) Convém frisar: não só artistas "avanguardistas" escandalizam o público em suas apresentações, mas cria-se uma situação onde o próprio público se exhibe também e se assiste.
- 5) Na qual se dispunham, lado a lado, pontos de vista favoráveis ou contrários à arte moderna; a seção contou com a colaboração de Mário de Andrade que, à certa altura, distingue o modernismo praticado por Villa Lobos dos ruidismos futuristas de Russolo.
- 6) Aracy Amaral, Artes plásticas na Semana de 22, p. 192.
- 7) Graça Aranha, "A emoção estética na arte moderna", conferência pronunciada na abertura da Semana, in Aracy Amaral, ob. cit., p. 266-274.
- 8) Oswald de Andrade, "Modernismo atrasado", A Manhã (Suplemento de São Paulo), 25 jun. 1924, in Marta Rosseti Batista, Telê Porto Ancona Lopes, Yone Soares de Lima, ob. cit., p. 216.
- 9) Graça Aranha, ob. cit., p. 271.
- 10) Oswald de Andrade, "Semana de Arte Moderna", Jornal do Comércio, 12 fev. 1922.
- 11) "Semana de Arte Moderna" (Artes e artistas), O Estado de São Paulo, 15 fev. 1922.
- 12) Ver Luiz Guimarães, ob. cit., p. 26.
- 13) Idem, ibidem, p. 30.
- 14) Idem, ibidem, p. 43.
- 15) "Semana de Arte Moderna" (Registro de arte), Correio Paulistano, 18 fev. 1922.
- 16) "Villa-Lobos e a Semana de Arte Moderna", Presença de Villa-Lobos, 3º volume, p. 106 (transcrição de carta do compositor a Arthur Iberê Lemos publicada no Jornal do Brasil, em 6 set. 1967, por Armando A. Lemos).
- 17) Segundo depoimento do pianista e compositor, que nos concedeu entrevista em 21 de junho de 1971, em sua residência, à rua Guilhermina Guinle 296, aptº 803, Rio de Janeiro.
- 18) Ver Luiz Guimarães, ob. cit., p. 174.
- 19) "Semana de Arte Moderna", Folha da Noite, São Paulo, 14 fev. 1922.
- 20) Mário de Andrade, "Pianolatria", in Klaxon nº 1, São Paulo, mai. 1922.

- 21) Ver nota 11.
- 22) Hélios, "A segunda batalha", Correio Paulistano(Crônica social), São Paulo, 15 fev. 1922.
- 23) O cronista refere-se a Yvonne Daumerie, que apresentou números de dança no segundo festival da Semana.
- 24) Ver nota 22.
- 25) Ernâni Braga, "O que foi a Semana de Arte Moderna em São Paulo...", Presença de Villa-Lobos, 22 volume, p. 68-69.
- 26) Veja-se o contexto em que se insere a referência: Oswald situara, inicialmente, Carlos Gomes envolvido com a degradação da ópera italiana, acreditando em Poggioli ao mesmo tempo que fazendo o Brasil conhecido "através dos Peris de maillot cor de cuia e vistoso espanador na cabeça, a berrar forças indômitas em cenários terríveis. Felizmente a Itália, que chegou a dar a degradação verista, tem hoje a genialidade moderníssima de Malipiero e Casella. Felizmente nós temos hoje a imprevista genialidade de Villa-Lobos". Mais abaixo, refere-se aos Seis, a Strawinsky e aos "grandes meninos da Itália - Malipiero, Casella, Castelnuovo Tedesco, Vitor[di] Sabata".
- 27) "Semana de Arte Moderna"(Artes e artistas), O Estado de São Paulo, São Paulo, 16 fev. 1922.
- 28) Ver nota 10.
- 29) Mário de Andrade, "Pianolatria".
- 30) Ernâni Braga, ob. cit., p. 67-68.
- 31) Graça Aranha, ob. cit., p. 273-274.
- 32) Ronald de Carvalho, "A música de Villa-Lobos", O Estado de São Paulo, São Paulo, 17 fev. 1922.
- 33) Não consta que Ravel tivesse escrito essa obra.
- 34) João F. de Almeida Prado, "Villa-Lobos", Diário Popular, São Paulo, 16 fev. 1922.
- 35) Oscar Guanabara, "Pelo mundo das artes", Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 22 fev. 1922.
- 36) "Semana de Arte Moderna"(Registro de arte), Correio Paulistano, 18 fev. 1922.
- 37) Idem, 14 fev. 1922.
- 38) "Semana de Arte Moderna"(Artes e artistas), O Estado de São Paulo, São Paulo, 18 fev. 1922.
- 39) Folha da Noite, São Paulo, 14 fev. 1922.
- 40) Idem, 18 fev. 1922.

- 41) A. F. , "Notas de Arte - A Semana Futurista", A Gazeta, São Paulo, 7 fev. 1922.
- 42) Menotti Del Picchia, "Para o sr. Guanabarinno ler", Correio Paulista, São Paulo, 9 mar. 1922.
- 43) Oscar Guanabarinno, "Pelo mundo das artes", Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 15 mar. 1922.
- 44) A citação do almanaque tem por fim ironizar o conhecimento estético de Menotti, propondo-se a leitura desse pensamento, escolhido entre os "aforismas de Wertheimer", como uma lição elementar de estética.
- 45) Oscar Guanabarinno, "Pelo mundo das artes", Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 1 fev. 1922.
- 46) R. Jakobson, "Du réalisme artistique", in Théorie de la littérature (org. Tzvetan Todorov).
- 47) Ibidem, p. 102.
- 48) Ibidem, p. 102.
- 49) Ibidem, p. 102.
- 50) Mário de Andrade, "Prefácio interessantíssimo" in Poesias completas, p. 19.
- 51) "Sociedade de cultura artística" (Artes e artistas), O Estado de São Paulo, São Paulo, 3 mar. 1922.
- 52) Idem, ibidem.
- 53) "Concerto sinfônico" (Artes e artistas), O Estado de São Paulo, São Paulo, 16 mar. 1922.
- 54) Adorno, Theodor W. - "Sociologie de la musique", in Musique en jeu nº 2, Paris, Seuil, mar. 1971.

III. O PENSAMENTO EM TORNO DA MÚSICA

- 1) A. de Sá Pereira, "Idéias de Busoni sobre o momento atual da música", Ariel nº 1, São Paulo, out. 1923.
- 2) Mário de Andrade, "Guilomar Novaes" (I) ("A pianista romântica"), Klaxon nº 2, São Paulo, jun. 1922.
- 3) Pesquisados na coleção de recortes do Acervo Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros. Nem sempre os recortes trazem a data de publicação do jornal.
- 4) Mário de Andrade, "Uma conferência", Revista do Brasil nº 109, São Paulo, jan. 1925. Termina comparando a lenda da "Cathédrale engloutie",

que motivou o prelúdio de Debussy, com a estória de um barqueiro, ouvi da por Mário durante uma viagem em Minas Gerais.

5) Ver, a propósito, a CONCLUSÃO.

6) Para a discussão desse problema, ver em especial o trabalho de João Luiz Machado Lafetá, Aspectos da crítica literária no decênio de 30, em São Paulo e no Rio de Janeiro, principalmente os capítulos "A consciência da linguagem" e "Ética e poética".

7) Mário de Andrade, "Prefácio interessantíssimo", in Poesias completas, p. 22.

8) A propósito, ver o trabalho de Jorge Sidney Coli Jr., "Mário de Andrade - Introdução ao pensamento musical".

9) Mário de Andrade, Ensaio sobre a música brasileira, p. 18.

10) Ver Roland Barthes, "Musica practica".

10a) Ver nota 2.

12) Mário de Andrade, "O caso Magda Tagliaferro", Ariel nº 11, São Paulo, ago. 1924.

12) Idem, sobre o primeiro texto, ver nota 2, sobre o segundo, "Guilomar Novaes"(II)("A virtuosose"), Klaxon nº 3, São Paulo, jul. 1922.

13) Mário de Andrade (R.), "Música descritiva", Klaxon nº 4, São Paulo, ago. 1922.

14) Mário de Andrade, "João de Souza Lima", Klaxon nº 7, nov. 1922.

15) ~~Ver nota 11.~~ Ver nota 11.

16) Idem.

17) Mário de Andrade, "Prefácio interessantíssimo", p. 23.

18) Linguisticamente, a oposição do eixo pintagnático ao eixo paradigmático se dá por definição como sendo a oposição de um eixo de combinação (in praesentia) e um eixo de seleção (in absentia).

19) Ver Roman Jakobson, "Linguística e poética", in Linguística e comunicação.

20) Ver João Luiz Machado Lafetá, ob. cit., p. 97.

21) Ezra Pound, ABC da literatura, p. 72.

22) Mário de Andrade, Poesias completas, p. 32.

23) Idem, "Debussy e o Impressionismo", Revista do Brasil nº 66, São Paulo, jun. 1921.

24) Juan Carlos Paz, Introducción a la música de nuestro tiempo, p. 192: "A novidade ou a justificação para uma contra-ofensiva de oportunidade consistiu no uso intensivo da dissonância golpeada, em oposição à dissonância esfumada, própria do Impressionismo (...)"

25) É possível perseguir ao longo do pensamento musical de Mário de Andrade o tema dessa tensão entre o formalismo e o romantismo, que afina em muito com a postura de Jules Combarieu, que Mário de Andrade cita mais de uma vez (ver "Música de feitiçaria no Brasil"). Sobre Combarieu consultar Enrico Fubini, La estética musical del siglo XVIII a nuestros días.

26) Uma "linha constante da literatura brasileira desde a Colônia: a descrição do choque de culturas, sistematizada pela primeira vez nos poemas de Basílio da Gama e Santa Rita Durão. O Modernismo deu o seu cunho próprio a este tema, que de certo modo se bifurcou num galho ornamental, grandiloquente e patrioteiro com o Verde-amarelismo e todas as perversões nacionalistas decorrentes; e num galho crítico, sarcástico e irreverente, cuja expressão maior foi a Antropofagia (englobando Macunaíma)" - Antonio Candido, "Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade", in Vários escritos, p. 84-85 (ver p. 84-87).

27) Mário de Andrade, "A meditação sobre o Tietê", in Poesias completas, p. 306.

IV. SITUAÇÃO DAS PARTITURAS

1) Henri Pousseur, Fragments théoriques I sur la musique expérimentale, p. 15.

2) Walter Benjamin, "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", in José Lino Grunewald(org.), A idéia do cinema, p. 87-90.

3) Ver Adorno, "Sociologie de la musique", Musique en jeu n° 2.

4) Mário de Andrade, "Prefácio interessantíssimo", in Poesias completas, p. 28.

5) Umberto Eco, Obra aberta, ver p. 125-127 e 136-145.

6) Henri Pousseur, ob. cit., p. 38.

7) Ibidem, p. 38-39.

8) Olivier Alain, L'harmonie, p. 55.

9) Henri Pousseur, ob. cit., p. 89.

10) Pierre Boulez, "Claude Debussy", in Relevés d'apprenti, p. 346.

11) Ver Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture.

12) Walter Benjamin, ob. cit., p. 87-88.

13) Jacques Derrida, A escritura e a diferença, p. 239. Nesse ponto

do texto citado, o autor questiona a oposição proposta por Lévi-Strauss, entre engenharia e bricolage. Nossa intenção é sugerir que a figura de Webern, no contexto da música contemporânea, tinge-se ela mesma do caráter mítico de que se investe a idéia do engenheiro.

14) Olivier Alain, ob. cit., pag. 94.

15) No texto de Barthes a "escritura" aparece como o âmbito da escolha ideológica do escritor, o campo de opção entre dois horizontes "imutáveis": a língua como patrimônio social e o estilo individual enraizado no corpo.

16) Juan Carlos Paz, Introducción a la música de nuestro tiempo, p. 81.

17) Otto Maria Carpeaux, Uma nova história da música.

18) "Villa-Lobos e a Semana de Arte Moderna", Presença de Villa-Lobos, 3º volume, p. 106.

19) Juan Carlos Paz, ob. cit., p. 80.

20) Mário de Andrade, "Villa-Lobos", Revista do Brasil nº 89, São Paulo, mai. 1923.

21) Ibidem.

22) Ibidem.

23) Nicolas Ruwet, Langage, musique, poésie, p. 62.

24) Mário de Andrade, "Villa-Lobos", manuscrito pertencente ao Acervo Mário de Andrade, do Instituto de Estudos Brasileiros.

25) Idem, "Villa-Lobos", Diário Nacional, São Paulo, 15 set. 1929, recolhido em Brasil: 12 tempo modernista, p. 368.

26) Idem, ibidem, p. 369.

27) Arnaldo Estrela, Os quartetos de cordas de Villa-Lobos, p. 36.

28) Ver nota 24.

29) Para discutir os problemas relativos à oposição cultura/natureza na música moderna ver Lévi-Strauss, "Ouverture", in Le cru et le cuit.

30) Alfredo Bosi, História concisa da literatura brasileira, p. 384.

31) Ver nota 24.

32) Adorno, "Réflexions en vue d'une sociologie de la musique", Musique en jeu nº 7, p. 13.

33) Ver nota 24.

34) Idem.

35) Conforme problema apontado na citação referente à nota 32.

36) Antonio Candido, "Literatura e subdesenvolvimento", Argumento nº 1, p. 8.

37) Ibidem, p. 8.

- 38) Ronald de Carvalho, "A música de Villa-Lobos", O Estado de São Paulo, 17 fev. 1922.
- 39) Ver nota 20.
- 40) Idem.
- 41) Ronald de Carvalho, ob. cit.
- 42) Andrade Muricy, Villa-Lobos - uma interpretação, MEC(Serviço de Documentação), s/d.
- 43) Ibidem, p. 49.
- 44) Ver nota 36.
- 45) Adorno, "Sociologie de la musique", Musique en jeu nº 2, p. 12.
- 46) Andrade Muricy, ob. cit., p. 79.
- 47) Adorno, ver texto citado à nota 45, p. 9.

BIBLIOGRAFIA

I. Música moderna

- Adorno, Theodor W. - Disonancias, Madrid, RIALP, 1966.
- Filosofía de la nueva música, B. Aires, SUR, 1966.
- Reacción y progreso, Barcelona, Tusquets, 1970.
- "Sociologie de la musique", in Musique en jeu 2, Paris, Seuil, mar. 1971.
- "Réflexions en vue d'une sociologie de la musique", in Musique en jeu 7, Paris, Seuil, mai. 1972.
- Alain, Olivier - L'Harmonie, Paris, PUF, 1969.
- Barraqué, Jean - Debussy, Paris, Seuil, 1967.
- Barraud, Henri - Pour comprendre les musiques d'aujourd'hui, Paris, Seuil.
- Barthes, Roland - "Musica practica", in L'Arc nº 40.
- Berg, Alban - Ecrits, Monaco, Editions du Rocher, 1957.
- Boulez, Pierre - Relevés d'apprenti, Paris, Seuil, 1966.
- Carpeaux, Otto Maria - Uma nova história da música, Rio, José Olympio.
- Collaer, Paul - La musique moderne, Bruxelles, Elsevier, 1955.
- Costères, Edmond - Mort ou transfigurations de l'harmonie, Presses Universitaires de France, 1962.
- Citron, Pierre - Bartok, Paris, Seuil.
- Court, Raymond - "Langage verbal et langages esthétiques", in Musique en jeu 2, Paris, Seuil, mar. 1971.
- Deliège, Celestin - "La musicologie devant le structuralisme", in L'Arc nº 26.
- Eco, Umberto - "Necesidad y probabilidad en las estructuras musicales", in La definición del arte, Barcelona. Martinez Roca, 1970.
- Fubini, Enrico - La estética musical del siglo XVIII a nuestros días, Barcelona, Barral, 1971.
- Milhaud, Darius - Notes sans musique, Paris, Julliard, 1963.
- Paz, Juan Carlos - Introducción a la música de nuestro tiempo, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955.
- Pousseur, Henri - Fragments théoriques I sur la musique expérimentale, Bruxelles, Université Libre, 1970.
- Ruwit, Nicolas - Langage, musique, poésie, Paris, Seuil, 1972.

Schoenberg, Arnold - El estilo y la idea, Madri, Taurus, 1963.

Stuckenschmidt, H.H. - La musique du XXe. siècle, Paris, Hachette, 1969.

2. Música brasileira

Acquarone, F. - História da música brasileira, Rio de Janeiro, Francisco Alves, s/d.

Almeida, Renato - História da música brasileira, Rio de Janeiro, F. Briguidi, 1942.

Andrade, Mário - Ensaio sobre a música brasileira, São Paulo, Martins, 1962.

- Música de feitiçaria no Brasil, Martins, 1963.

- Música, doce música, São Paulo, Martins, 1963.

- Pequena história da música, Martins, 1951.

Beaufils, Marcel - Villa-Lobos, musicien et poète du Brésil, Rio, Agir, 1967.

Bruno, Ernani Silva - "O piano e a ópera", in História e tradições da cidade de São Paulo, Rio, José Olympio, 1954.

Coli Jr., Jorge Sidney - "Mário de Andrade - Introdução ao pensamento musical", in Revista do Instituto de Estudos Brasileiros nº12, São Paulo, 1972.

Cosme, Luís - Música e tempo, Rio, Ministério da Educação e Saúde, 1952.

Estrela, Arnaldo - Os quartetos de cordas de Villa-Lobos, Rio, MEC- Museu Villa-Lobos, 1970.

França, Eurico Nogueira - Música do Brasil, Rio, MEC-Instituto Nacional do Livro, 1957.

Guimarães, Luis e outros - Villa-Lobos visto da platéia e na intimidade, edição particular, 1972.

Heitor, Luiz - Música e músicos do Brasil, Rio, Casa do Estudante do Brasil, 1950.

Kiefer, Bruno - "Mário de Andrade e o modernismo na música brasileira", in VV-AA., Aspectos do Modernismo brasileiro, Porto Alegre, Edições UFGS, 1970.

Lima, Souza - Comentários sobre a obra pianística de Villa-Lobos, Rio, MEC- Museu Villa-Lobos, 1969.

Mariz, Vasco - Hector Villa-Lobos, Paris, Editions Seghers, 1967.

- Marley, Andrada - Villa-Lobos - uma interpretação, MEC, s/d.
- Neto, Coelho - "Villa-Lobos", recolhido na coletânea Presença de Villa-Lobos, 2º volume, Rio, MEC Museu Villa-Lobos, 1966.
3. Modernismo brasileiro
- Amaral, Araci - Artes plásticas na Semana de 22, São Paulo, Perspectiva, 1970.
- Andrade, Mário de - "Prefácio interessantíssimo", in Poesias completas, São Paulo, Martins, 1966.
- "A escrava que não é Isaura", in Obra imatura, São Paulo, Martins.
- "O movimento modernista", in Aspectos da literatura brasileira, São Paulo, Martins.
- Bandeira, Manuel - Andorinha, andorinha, Rio, José Olympio Editora, 1966.
- Bosi, Alfredo - "Pré-modernismo e modernismo", in História concisa da literatura brasileira, São Paulo, Cultrix, 1970.
- Brito, Mário da Silva - História do modernismo brasileiro (Antecedentes da Semana de Arte Moderna), Rio, Civilização Brasileira, 1964.
- "A revolução modernista", in A literatura no Brasil (direção de Afrânio Coutinho), Volume III, Tomo 1, Rio, Livraria São José, 1959.
- Candido, Antonio - "Literatura e Cultura de 1900- 1945" e "A literatura na evolução de uma comunidade", in Literatura e sociedade, São Paulo, Cia Editora Nacional, 1965.
- "Agressão sentimental sobre Oswald de Andrade", in Vários escritos, São Paulo, Duas Cidades, 1970.
- Candido, Antonio e Castello, J. Aderaldo - Presença da literatura brasileira-III, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1968.
- Fernandes, Florestan - "Mário de Andrade e o folclore brasileiro", in A etnologia e a sociologia no Brasil, São Paulo, Editora Anhambi, 1958.
- Grenbecki, Maria Helena - Mário de Andrade e o Espírito Nouveau, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1969.

- Lopez, Telê Porto Acona - Mário de Andrade-Ramais e caminho, São Paulo, Duas Cidades, 1972.
- Lafetá, João Luis Machado - Aspectos da crítica literária no decênio de 1930, em São Paulo e no Rio de Janeiro, tese de mestrado, USP, 1973.
- Marta Rosseti Batista, Telê Porto Acona Lopez, Yone Soares de Lima - Brasil: 1º tempo modernista - 1917 / 29, Documentação, São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1973.
4. Poesia literária e outros
- Adorno, Theodor W. - "Discurso sobre lírica y sociedad", in Notas de literatura, Barcelona, Ariel.
- Barthes, Roland - Le degré zéro de l'écriture, Paris, Gonthier, s/d.
- Mithologies, Paris, Seuil.
- Benjamin, Walter - "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", in Grunewald, José Lino (org.) A idéia do cinema, Rio, Civilização Brasileira, 1969.
- Candido, Antonio - "A literatura e a formação do homem", separata da revista Ciência e Cultura, vol. 24, set. 1972.
- "O escritor e o público", in Literatura e sociedade, São Paulo, Nacional, 1965.
- "Literatura e subdesenvolvimento", in Argumento nº 1, São Paulo, 1973.
- Derrida, Jacques - A escritura e a diferença, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- Eco, Umberto - Obra aberta, São Paulo, Perspectiva, 1968.
- A estrutura ausente, São Paulo, Perspectiva, Editora da USP, 1971.
- Jakobson, Roman - "Du réalisme artistique", in VV. AA., Théorie de la littérature, Paris, Seuil, 1965.
- "Linguística e poética", in Linguística e Comunicação, São Paulo, Cultrix, 1968.
- Lévi-Strauss, Claude - "La science du concret", in La pensée sauvage, Paris, Plon, 1962.
- "Ouverture", in Le cru et le cuit, Paris, Plon, 1964.

Paz, Octavio - Corriente alterna, México, Siglo XXI, 1969.

Pound, Ezra - ABC da literatura, São Paulo, Cultrix, 1970.

5. Jornais (entre os textos anônimos, relaciono apenas aqueles citados ao longo da tese).

A. F. - "Notas de Arte - A Semana Futurista", A Gazeta, São Paulo, 7 fev. 1922.

Andrade, Oswald de - "Semana de Arte Moderna", Jornal do Comércio, São Paulo, 12 fev. 1922.

Carvalho, Ronald de - "A música de Villa-Lobos", O Estado de São Paulo, São Paulo, 17 fev. 1922.

Correio Paulistano - "Registo de Arte", São Paulo, 11 fev. 1922.

- "Semana de Arte Moderna" (Registo de Arte), São Paulo, 13 fev. 1922.

- "Semana de Arte Moderna" (Registo de Arte), São Paulo, 14 fev. 1922.

- "Semana de Arte Moderna" (Registo de Arte), São Paulo, 15 fev. 1922.

- "Semana de Arte Moderna" (Registo de Arte), São Paulo, 16 fev. 1922.

- "Semana de Arte Moderna" (Registo de Arte), São Paulo, 17 fev. 1922.

- "Semana de Arte Moderna" (Registo de Arte), São Paulo, 18 fev. 1922.

Folha da Noite - "Semana de Arte Moderna", São Paulo, 14 fev. 1922.

- Idem, 18 fev. 1922.

Guanabarrino, Oscar - "Pelo mundo das artes", Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 1 fev. 1922.

- "Pelo mundo das artes", Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 2 fev. 1922.

"Pelo mundo das artes", Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 8 mar. 1922.

- "Pelo mundo das artes", Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, 15 mar. 1922.

Hélio - "Semana de Arte Moderna" (Crônica Social), Correio Paulistano, 7 fev. 1922.

- "Semana de Arte Moderna" (Crônica Social), Correio Paulistano, 11 fev. 1922.

- "Futurismo no Municipal" (Crônica Social), Correio Paulistano, 12 fev. 1922.

- "A segunda batalha" (Crônica Social), Correio Paulistano, 15 fev. 1922.

- "O combate" (Crônica Social), Correio Paulistano, 16 fev. 1922.

- "A vitória" (Crônica Social), Correio Paulistano, 18 fev. 1922.

- "Uma carta" (Crônica Social), Correio Paulistano, 23 fev. 1922.

- "Para o Sr. Guanabarrino ler", Correio Paulistano, 9 mar. 1922.

- "Polícia futurista" (Crônica Social), Correio Paulistano, 10 mar. 1922.

- "Rebatendo a bola" (Crônica Social), Correio Paulistano, 17 mar. 1922.

O Estado de São Paulo, "Semana de Arte Moderna" (Artes e artistas), 11 fev. 1922.

- "Semana de Arte Moderna" (Artes e artistas), 13 fev. 1922.

- "Semana de Arte Moderna" (Artes e artistas), 14 fev. 1922.

- "Semana de Arte Moderna" (Artes e artistas), 15 fev. 1922.

- "Semana de Arte Moderna" (Artes e artistas), 16 fev. 1922.

- "Semana de Arte Moderna" (Artes e artistas), 18 fev. 1922.

- "Sociedade de Cultura Artística" (Artes e artistas), 3 mar. 1922.

- "Sociedade de Cultura Artística" (Artes e artistas), 16 mar. 1922.

- "Concerto de Guilomar Novaes" (Artes e artistas), 23 mar. 1922.
- "Concerto de Guilomar Novaes" (Artes e artistas), 24 mar. 1922.
- Picchia, Monetti Del - "Carta aberta ao Sr. Guanabardino", Correio Paulistano, São Paulo, 23 fev. 1922.
- Prado, João F. de Almeida - "Villa-Lobos", Diário Popular, São Paulo, 16 fev. 1922.

6. Revistas

A. Ariel - Revista de Cultura Musical; São Paulo:

- A. de Sá Pereira - "Idéias de Busoni sobre o momento atual da música", Ariel nº 1, out. 1923.
- Sérgio Milliet - "Cartas de Paris", Ariel nº 1, out. 1923.
- "Cartas de Paris", Ariel nº 2, nov. 1923.
- "Cartas de Paris", Ariel nº 6, mar. 1924.
- "Cartas de Paris", Ariel nº 7, abr. 1924.
- "Cartas de Paris", Ariel nº 12, set. 1924.
- Mário de Andrade - "A vingança de Scarlatti", Ariel nº 3, dez. 1923.
- "Tupinambá", Ariel nº 5, fev. 1924.
- "Reação contra Wagner", Ariel nº 8, mai. 1924.
- "Lucia Branco", Ariel nº 11, ago. 1924.
- "O caso Magda Tagliaferro", Ariel nº 12, set. 1924.
- "O amor em Dante e Beethoven", Ariel nº 13, out. 1924.
- Manuel Bandeira - "Cronicas do Rio", Ariel nº 10, jul. 1924.
- "Carta do Rio", Ariel nº 11, ago. 1924.
- "Carta do Rio", Ariel nº 12, set. 1924.
- "Literatura de violão", Ariel nº 13, out. 1924.
- Boris de Schloezer - "Villa-Lobos", Ariel nº 12, set. 1924.

xx

B. Estética, Rio de Janeiro:

- Renato Almeida - "O objetivismo em arte", Estética nº 1, set. 1924.
- Mário de Andrade - "Carta aberta a Alberto de Oliveira", Estética nº 3, abr.-jun. 1925.

C. Ilustração Brasileira, nº ~~17~~, ~~1921~~ Ano X, Rio, 1922.

D. Klaxon, São Paulo:

Mário de Andrade - "Pianolatria", Klaxon nº 1, mai. 1922.

- "Guionar Novaes"(I)("A pianista romântica"), Klaxon nº 2, j. 1922.

- "Guionar Novaes"(II)("A virtuose"), Klaxon nº 3, jul. 1922.

- "Música descritiva", Klaxon nº 4, ago. 1922.

- "João de Souza Lima", Klaxon nº 7, nov. 1922.

E. La Revue Musicale, Paris:

Henri Prunières - "En France"(Chroniques et Notes), La Revue Musicale nº 1, nov. 1920.

Darius Milhaud - "Brésil", La Revue Musicale nº 1, nov. 1920.

Paul Landormy - "Le déclin de l'Impressionisme", La Revue Musicale nº 4, fev. 1921.

Boris de Schloezer - "Psychologie et musique", La Revue Musicale nº 8, jun. 1921.

- "Les Miniaturas de Villa-Lobos", La Revue Musicale nº 9, jul. 1921.

F. Revista do Brasil, São Paulo:

Mário de Andrade - "Debussy e o Impressionismo", Revista do Brasil nº 66, jun. 1921.

- "Villa-Lobos", Revista do Brasil nº 89, mai. 1923.

- "Uma conferência", Revista do Brasil nº 109, jan. 1925.

7. Manuscritos: dois textos de Mário de Andrade, s/d, sobre Villa Lobos, no Instituto de Estudos Brasileiros.

8. Partituras citadas diretamente: Villa-Lobos, Quarteto simbólico (Max Eschig), Quarteto nº 3 (Max Eschig), Historietas (Casa Artur Napoleão), Danças africanas (Carlos Wehers); Luciano Gallet, Hieroglifo (Casa Artur Napoleão).