

Duas cartas de Mário de Andrade

Mário de Andrade escreveu duas cartas para o compositor francês Claude Debussy em 1918, durante sua estadia em Paris. As cartas são reproduzidas aqui com algumas alterações para melhor compreensão do contexto e da linguagem utilizada.

A primeira carta é datada de 1918 e trata-se de uma resposta a uma carta anterior de Debussy. Mário de Andrade expressa sua admiração pela obra de Debussy e discute a natureza da música e da arte em geral. Ele também menciona a influência de Debussy na música brasileira e no movimento modernista brasileiro.

A segunda carta é datada de 1918 e trata-se de uma resposta a outra carta anterior de Debussy. Mário de Andrade continua a discutir a natureza da música e da arte, bem como a influência de Debussy na música brasileira. Ele também menciona a importância da música para o desenvolvimento cultural e artístico de um país.

As cartas são escritas em português e refletem o pensamento crítico e artístico de Mário de Andrade. Elas são consideradas documentos importantes para a história da música brasileira e do movimento modernista brasileiro.

* Apresentação de Carlos Eduardo Berriel

Apresentação *

Por sorte, a correspondência de Mário de Andrade parece infindável. A recente publicação de volumes inteiros de cartas de Mário a seus amigos (Drummond, Murilo Miranda, Rodrigo Mello Franco de Andrade etc.) forçará a vir à luz ainda muita coisa, como as duas cartas para Mozart Camargo Guarnieri, que aqui apresentamos. Trata-se de um material de intenso valor para a compreensão do pensamento estético-musical daquele que foi um dos maiores problematizadores da música no Brasil.

Nestas duas cartas, ambas de agosto de 1934, Mário sintetiza sua crítica com relação à música moderna e dos problemas gerais da composição. Sua colocação de que "o problema mais terrível da música de nosso tempo: o atonalismo", remete para o cerne mesmo do debate teórico relativo à modernidade musical. Este tema estará presente em grande medida na obra de Adorno, e não por acaso, no *Doutor Faustus*, de Thomas Mann. Nestas cartas, Mário toca em questões que serão vitais para esta obra de Mann, que só seria escrita mais de uma década depois. Estas frases, por exemplo: "Você não reage diante da sua própria invenção." Ou ainda: "A suficiência de si mesmo é perigosíssima para um artista."

Mário de Andrade e Mozart Camargo Guarnieri tornaram-se amigos no fim dos anos 20. Foram parceiros em *Pedro Malazarte*, ópera cômica em um ato, com libreto, obviamente, do Mário. Camargo Guarnieri compôs ainda três temas para o *Macunaíma*, até hoje sem gravação. Quando Mário dirigiu o Departamento de Cultura de São Paulo, Camargo Guarnieri foi um dos mais importantes pesquisadores. Parte da sua obra foi analisada pelo Mário em *Música, Doce Música*.

Existe uma anedota cercando estas duas cartas: após a forte crítica do Mário à 2.^a Sonata para Violino e Piano de Guarnieri, objeto primeiro das cartas, eles não mais tornaram a falar no assunto. Passados alguns anos, esta sonata foi tocada num recital em que os dois estavam presentes. E isto para uma certa apreensão do Guarnieri, segundo ele mesmo conta. Quando terminou, o Mário veio cumprimentá-lo pela grande beleza da composição, e falou comovido: "— Por que você não tinha me mostrado isto antes?"

Camargo Guarnieri

Prometi de lhe escrever esta carta a respeito da sua Segunda Sonata pra violino e piano, mas agora hesito porque na realidade careceria pensar mais e medir mais as palavras, em assuntos tão difíceis e obscuros como são os problemas estéticos. Enfim vá lá. Vai a carta, mas com as reservas de quem não tem tempo pra matutar sobre o que escrever e corrigir. Mas a verdade é que a Sonata veio me pôr em foco irremovível uma porção de problemas gerais da arte e da música contemporânea, e outros problemas particulares, do seu caso exclusivamente. Vamos pois principiar a resolver esses casos. Li a Sonata, retoquei pedaços e fico atônito. Fico sem opinião. É certo que sinto dentro de mim que não chego a gostar. Mas também é a mais leal das realidades que também não chego a não gostar. Isso quererá dizer que fico indiferente diante da arte que a Sonata me proporciona. Não, fico esquecido! Quero dizer: escuto, certas coisas me desagradam, outras me agradam mais, nenhuma me entusiasma e passa. Depois de ouvida a Sonata, eu me esqueço dela, nunca mais na vida eu terei nunca desejos de escutar de novo a Sonata. Verifico pois que ela não é essencial, não é uma coisa necessária. Isso está me preocupando um bocado na obra de você. Você está moço e por isso sente aquela facilidade natural de compor da mocidade, e está compondo demais. E o que é pior compondo com muita rapidez. É raríssimo você voltar sobre uma obra já feita e recompô-la. Poderá mudar um acorde, um pedaço de linha secundária, mas é só. Isso, além de mostrar uma suficiência de si mesmo que é perigosíssima pra um artista, prova principalmente que você não reage diante da sua própria invenção. A invenção pra você psicologicamente ainda é aquele fato romântico, uma coisa sagrada. Você não reflete sobre, não se controla. Eu sei bem que você vai ficar danado com esta afirmativa que aparentemente é injusta. Porque eu também sei que durante a composição você está refletindo sobre o que está fazendo, está corrigindo, mudando, e que mesmo antes de passar a limpo ainda corrigirá muito. E, no entanto, eu continuo a afirmar que você não se controla. Digo mais: você está sendo inteiramente escravizado pela sua invenção, ou, o que é pior, por aquilo que você pensa que é a invenção, e não é, é apenas a falsificação intelectual da

invenção. Me explico. Uma pessoa aprende a compor, como aprende a fazer versos ou escultura. Bem, adquiriu o ofício. Este ofício, este *métier*, que é utilíssimo e valoriza, vai valorizar a invenção (veja sobre invenção, a explicação psicológica que dei na *Escrava que não é Isaura*) esse *métier* é também perigosíssimo porque muitas vezes ele não é apenas prático e ajuda a fazer parte técnica da obra, mas é também intelectual, e ajuda a fazer a parte espiritual, digamos assim, da obra, isto é, aquela parte em que ela deriva essencialmente da invenção. E com isso, o *métier* vai se introduzindo subrepticamente no nosso ser psicológico, e ameaça *substituir* a invenção. A gente pensa que está inventando um tema, uma polifonia, em vez, não está, é o *métier*, é a habilidade de fazer o que está fazendo. Não se trata pois dum apelo profundo do ser, dum grito necessário, duma verdade lírica fruto de sofrimento, de gozo ou mesmo de reflexão: se trata sim da macaqueação de tudo isso, feita pela habilidade técnica. Um exemplo, vai esclarecer bem o que eu estou dizendo. É comum um poeta, como o Guilherme de Almeida, por exemplo, escrever um soneto *camoneano*. Ora, é humanamente possível Guilherme ou qualquer outro ter a invenção dum soneto camoneano? Histórica e psicologicamente é impossível. No entanto, a coisa chega às vezes a sair linda. . . Você sabe perfeitamente que você pode escrever uma Fuga à Bach ou um Noturno à Chopin. Mas o quê que cria semelhantes obras, é um apelo profundo do ser? Uma verdade essencial? Não, é o *métier* que se substitui à invenção, e às vezes tão perfeitamente que a coisa chega a ser linda. Mas o exemplo não pára aí, vai terrivelmente mais longe. Ontem eu mandava uns poemas meus pro Manuel porque tinha medo que não fossem essenciais, mas justo o *métier* fingindo de *essencial*. Quero dizer: um artista, da mesma forma como pode imitar outro alguém, pode também imitar as ordens gerais da criação, fazer uma coisa que ele *queira* que seja profunda, fazer outra que ele *queira* que seja graciosa, fazer outra que ele *queira* que seja ardente. Aqui é que eu quero chegar. Este querer do artista muitas vezes *não é consciente* a ele, ele não sabe que está querendo isso, porque não se analisou devidamente. E então sucede que ele faz uma Sonata pra violino e piano, não porque lhe sucedeu fazer uma Sonata pra violino e

piano, mas *porque ele estava querendo fazer uma isso*. E começa. Allegro. Então ele inventa um tema, que a sua habilidade técnica sabe que pode ser executado pelo piano e pelo violino. E desenvolve o tema. E depois imagina um segundo tema contrastante e depois as repetições e está feito um allegro de sonata. E depois sai o andante e a sonata acaba saindo inteirinha desse jeito. Ele pensa que inventou uma sonata, e na verdade, apenas escreveu uma sonata. E esse me parece o caso de você frequentemente. Está certo quanto à aquisição de técnica, treino de compor. Mas, e aqui é que está a sua falta de faculdade de reação que indiquei atrás, o desastre é que você acaba traído pela sua sonata, que você fez com entusiasmo, com facilidade, com sofrimento. Você acaba acreditando nela. Você não se controla suficientemente pra verificar com dureza, que exige de fato muito sacrifício e muita humildade, que aquilo não é essencial, não é você, mas é a habilidade intelectual técnica, *imitando você*. Está me compreendendo bem? A gente, dotado dessa traiçoeira habilidade técnica intelectual, não apenas imita Camões ou Chopin, não apenas imita o profundo e o gracioso, mas acaba se imitando a si mesmo. E então é que carece uma formidável dose de controle, de coragem de si mesmo, pra distinguir o que é de fato a gente e o que é apenas Camargo Guarnieri imitando Camargo Guarnieri. Pode ser que esteja enganado, mas a minha sensação diante desta Sonata, como diante de muitas outras obras da sua já enorme produção, é que você está se imitando a si mesmo. Você, de sua própria essência psicológica já é um escritor difícil, um compositor sem grandes faculdades de amabilidade, que agradem a toda a gente. Você de si é um compositor de elites pequenas. Mesmo quando a invenção de você é amável, como no caso do impossível carinho ou da modinha da Sonatina, você arreia a melodia de contrapontos e dissonâncias, *sem disfarce*, duma dureza saliente, que torna imediatamente rebarbativa pra generalidade do público o que era no entanto inicialmente de fácil compreensão. Você tem o horror do agradável, por causa desse perigo do agradável que é se confundir com o banal. Está muito bem, esse horror, antes o medo do agradável é mais que justo e nobilita um artista. Mas o diabo é que o horror do agradável está se tornando preconceito, e se trans-

formando na mania do desagradável, o que é o mal oposto ao da banalidade, mas é tão detestável como ela. Ora si isso a gente verifica nas suas obras mais suas, mais essenciais, essa. sua maneira de compositor difícil, nas obras em que você imita, você torna essas obras duma aridez terrível. Pego na Sonata e leio o tema iniciado pelo piano. Estamos nitidamente em mi maior, Toco, canto, e sei que compreendo a frase, a frase é minha, me pertence. Gostei? Não, é uma frase de que não gosto. Não gostei? Também não. A frase não chega a ser feia. De repente eu escuto a frase dentro de mim nascida por si mesma, como um eco de musicalidades indistintas que estão no meu subconsciente, ah, gostei. Gostei *en passant*, gostei de passagem, gostei pelo que ela tem de racial, de movimentos meus conhecidos, pela sua leve e noturna melancolia. Eu compreendi perfeitamente a frase e tanto que tive a revelação dela. E então eu sinto que ela surgiu não inicialmente em mim, mas como *continuação* daquela música perene em que vive meu ser interior inconsciente. Ela faz parte dessa sinfonia eterna que não tem começo nem fim que é o meu ser nacional soando continuamente. Quero dizer, eu compreendi repentinamente que essa frase não é um tema, e principalmente não é um tema inicial dum allegro de sonata, e que está mal escolhido. Não é essencial mais. É uma frase de passagem em mim, é uma frase *en passant*. Pego no contraponto que você pôs em baixo da frase. Toco ele sozinho. Não me diz nada. Canto, repito, não me diz nada. Toco junto com o tema. Não valorizou o tema e continua mudo sem dizer nada. É música? Não, é apenas um contraponto, como seria possível inventar milhares de outros pra contrapor o tema. Agora a habilidade técnica não foi nem sequer intelectual, foi meramente manual, de quem sabe fazer. E assim eu vou durante todo o allegro. Não negarei, Deus me livre!, que de vez em quando surge um efeito, um elemento melódico, uma partezinha de polifonia, que me agrada. Mas essas sensações agradáveis são muito leves e passageiras. O tema não era essencial, o tema não despertava em você desenvolvimentos completos em si, tudo foi feito *pensando* e não *inventando*. A lógica é puramente analítica, isto é, existe lógica só quando a gente analisa, e não quando a gente escuta. E quando o allegro acaba, eu morro. E a música morre comigo.

Não tem dúvida que ela me desperta um número formidável de idéias, e a prova é esta carta. Isso prova que você é criador, põe em marcha problemas estéticos, e sua arte contém aquela parte imprescindível de inteligência que faz com que uma obra seja rica. Rica de dados e experiências. Mas não é fecunda: põe os problemas em marcha como quando ao toque do clarim os soldados começam marcando passo no lugar em que estão. Carece então o "ordinário! marche!" dito pelo capitão ou pelo mesmo clarim pra que eles avancem. Sua obra não avançou dum passo nem a inteligência nem o amor. Não é fecunda, nem mesmo é humana. Eu sei que estou lidando com os problemas mais elevados e profundos da criação artística, e que é leviandade lançá-los assim no papel a 200 quilômetros por hora. Mas o que estiver obscuro ou errado teremos sempre tempo pra corrigir. No Segundo tempo, me horroriza desde logo, essa vontade do mal, essa perversão que hoje reputo incontestável que é a dissonância pela dissonância. Que quer dizer, meu Deus! Esse elemento acompanhante iniciado pela mão direita e que com uma malvadeza sadista se prolonga e muda de notas com uma malvadeza insuportável durante duas páginas. O que é isso! Não é musicalmente nada. Tecnicamente são dissonâncias. Mas você levado pela mania da dissonância, do cromatismo, da alteração que acabou dissolvendo a função harmônica da dissonância, perdeu totalmente as estribeiras (são inúmeros os que perderam as estribeiras nisso. . .) e caiu no defeito contrário. Foi porque o acorde de tônica ficou bobo que as alterações e cromatismos começaram aparecendo. É o mesmo fenômeno que sucede com os elementos das outras artes. Os elementos se gastam no uso e carece abandoná-los, até que o esquecimento revigore eles de novo. A palavra "virgem" dita a uma mulher, a palavra "vergel", foram tão usadas durante o Romantismo, que não houve mais um poeta do Parnasianismo pra cá, que se prezasse, que usasse dessas palavras. Faz pouco que Guilherme de Almeida empregou a palavra vergel, e ficou delicioso, uma surpresa adorável. Está certo: o acorde de tônica ficou bobo, porque a sensibilidade não o exigia sempre, ele se gastou e foi mal empregado pelos escritores menores. Mas carece não esquecer que uma dissonância por mais dura que seja, é igualmente boba, desde que não tenha razão-de-ser,

não seja essencial, esteja mal empregada. Ora eu não consigo perceber nenhuma razão nem de invenção, nem intelectual, nem harmônica, nem rítmica, nem mesmo puramente técnica que justifique esse ondular vazio de nonas e sétimas. E a sistematização delas por duas páginas, sem justificação nenhuma, só posso chamar de sadismo e masoquismo. Vontade de maltratar e de ser maltratado. Mas aí se introduz o problema mais terrível da música do nosso tempo: o atonalismo. É a libertação da tonalidade e consequentemente do acorde que criou essa epidemia da alteração, que acabou usando a alteração pela alteração, isto é, sem nenhuma razão humana. A dissonância se tornou inteiramente gratuita e se introduziu no corpo da própria melodia, com a mesma gratuidade. Altera-se um som no corpo duma melodia só e exclusivamente porque dar o som real, o som que a invenção ditara e a normalidade exigia. . . é banal, já está feito. Se ponha em exame de consciência e se diga a si mesmo si você não sofre um bocado dessa doença. Não nego o valor da alteração, está claro. Porém a alteração gratuita, só pra fugir a um som esperado, é um erro. Porque si o som era esperado, ou era porque era essencial ou então porque era lugar-comum. Ora no primeiro caso tirá-lo é destruir a essencialidade. No segundo é apenas mascarar a realidade. Mas esta persiste. Si eu digo "está um calor senegalesco" eu digo um lugar-comum. E si me lembro disso e digo que o calor é "oriental" ou "equatorial" em vez de "senegalesco", o lugar-comum foi apenas disfarçado. Mas persiste lugar-comum. A terceira página do andante é uma delícia. A única verdadeira invenção de toda a Sonata. E você repare, é a mais simples, a mais verdadeira. A mais sem complicações.

Estou fatigadíssimo e não posso continuar. Tenho aliás mais trabalhos. Toquei em dez problemas diferentes sem aprofundar nenhum deles, mas o que está escrito já é suficiente pra início duma correspondência. Porque o melhor é mesmo a gente se escrever. As coisas ficam mais firmemente reconhecíveis. E agora, já sabendo quasi de cór a sua Sonata: eu dou minha opinião. Posso ainda mudar, mas não creio que mude, porque ela é fruto de toda a minha sinceridade e da estima enorme que tenho por você. Não se trata duma página substancial que enriqueça a sua obra. É antes um fruto de criação passageira, em

que você não está, mas sim sua habilidade técnica imitando você. Como técnica é muito bem feita e se sustenta. Possui uma página deliciosa no ambiente, e são freqüentes os momentos em que surgem invenções agradáveis. Mas as invenções agradáveis servem pra enriquecer uma obra e não pra justificá-la. Por outro lado é uma obra cheia de cacoetes modernistas e cacoetes seus. Uso da dissonância pela dissonância, gratuitamente. Abuso da alteração, atingindo um atonalismo perigoso. Abuso da interpretação modulatória. Abuso da sincopa, abuso da sétima abaixada, isto é, abuso de brasileiroismo. Ou melhor, falsificação do brasileiroismo. Abuso da apoiadura, que você tirou e sistematizou de certas passagens de Vila Lobos. Falta de controle, principalmente falta de controle temático. Seus temas são aceitos sem reflexão sobre si são realmente temas, ou simplesmente frases ou motivos. Eles não provocam desenvolvimentos que se sustentem por si, que sejam criações novas. Numerosos divertimentos, desenvolvimentos de você se justificam apenas tecnicamente, por serem tirados da frase ou frases que serviram de tema. Pode realmente existir atonalismo? . . .

* * *

Camargo Guarnieri

Vou responder sua carta de 13 de agosto, com esta de 22.

Antes de mais nada, vejo que na minha carta não ficou bem explicado, nem você compreendeu bem o que eu chamei de "essencial". Não é apenas essencial aquilo que é realmente invenção no artista. Pelo contrário: há muita coisa que o artista inventa, que lhe vem realmente do moto lírico, que lhe surge incontavelmente do subconsciente, e que no entanto não chega a ser essencial. Era "necessário" isso sim (e neste sentido é que digo que qualquer e toda criação artística, deveria antes dizer, inspiração artística, é um *desafogo*), mas não é essencial sempre. O que pois é essencial? Essencial é inicialmente, o que faz parte da essência. A gente pode pois, pelo menos, distinguir três maneiras, pelas quais uma criação artística pode ser essencial. Ou ela faz parte da essência do indivíduo (o artista, e consequentemente, os seus semelhantes); ou ela faz parte da essência da humanidade; ou

então faz parte da essência da arte. Mas, dando tanta largueza pra que uma obra-de-arte se pense essencial, agora carece restringir isso, pelo próprio sentido da palavra "essência". Quero dizer: a obra-de-arte tem de trazer em si uma finalidade que fira direta e profundamente ou o indivíduo, ou a humanidade ou a arte, seja essencial pra qualquer destas três manifestações do ser humano. Sei bem que todas estas especificações, além de vagas, são bastante pedantes, e sofrem por tudo isso fácil controvérsia, mas sei também que é pensando sobre tudo isso que a gente adquire mais força pra análise de si mesmo, o que será útil pra nós dois. Mas vamos a ver com um exemplo ou vários, si consigo expressar mais objetivamente meu pensamento. Camões escreve o soneto "Alma minha gentil que te partiste". É essencial? Sim. Fere profundamente um fenômeno individual: a perda da mulher amada. Essencial pro homem pra quem isso sucede; essencial pra mulher que não só sente a coisa invertendo os papéis, como principalmente, sente a coisa por ser o próprio objeto do sofrimento. Bem. Mas será realmente essencial o soneto de Camões pois que outros antes dele já cantaram isso, e admiravelmente? Sim, o soneto é essencial ainda como Arte, porque Camões conseguiu dizer uma coisa redita muitas vezes, mas com tais palavras, imitando ou realizando o sofrimento com tanta percuciência e elevação, que criou uma obra-de-arte magnífica de beleza. Imprescindível até, no caso. Portanto, além de essencial, como individualismo; além de essencial como humanidade (por refletir o fenômeno coletivo do amor) o soneto é essencial como Arte, pela Beleza sublime que existe nele. É um soneto essencial. Mas vem imediatamente a resposta: Você pegou numa obra-prima indiscutível, e nem todas as obras-de-arte são primas, Camões tem centenas de sonetos que não são essenciais. É a pura e horrenda verdade. Em muitos a essencialidade existe porque *aumentam, alongam* é melhor, e por isso completam a personalidade de Camões. Mas também muitos dos sonetos dele por nenhum lado são essenciais, e não adiantam nada nem a ele, nem à generalidade dos indivíduos, nem à humanidade, nem à arte. E não há talvez nenhum gênio que não tenha casos destes. Meu Deus! Quantas coisas em Beethoven, em Mozart, não são essenciais!. . . Mesmo das publicadas em vida e com o controle desses gênios.

Portanto você me dirá: estou em boa companhia. Eu respondo: estamos, porque também na minha obra sei que muita coisa não corresponde a esta exigência do essencial. Mas, si dentro dos meus livros tenho coisas que não são essenciais, nenhum livro tenho que não corresponda a essa exigência. Todos têm uma finalidade pragmática que vai muito além da minha personalidade de artista, que na realidade eu sacrifiquei enorme - mente por circunstâncias utilitárias que valem mais do que eu. Aliás você também em parte, talvez mesmo inconscientemente, não sei. Mas o que me interessa principalmente aqui é firmar em você esta enorme tortura, que é tortura, mas de que você só pode beneficiar: o artista tem de criar (pra publicar, dar ao público) o essencial. Lembro ainda um lado por onde uma obra pode ser essencial: é quando ela traz qualquer novidade. Uma maneira nova de encarar uma noção (por exemplo, no *Girassol da Madrugada*, eu pinto o amor depois do ato sexual, estado de sensibilidade que ainda não vi sentido em poesia), uma doutrina estética nova, uma forma nova, uma teoria social nova: são lados inúmeros por onde uma obra justifica a sua essencialidade.

Ora, eu disse que como generalidade a sua Sonata n.º 2 não era essencial, e principalmente procurei provar que o primeiro tema do allegro inicial não era essencial. Na sua carta encontro o argumento pelo qual você acaba em última análise e sem querer, concordando comigo sobre o que chamo de tema de sonata. Você diz: "Naturalmente quando já estou escrevendo, de acordo com *as possibilidades do material temático* é que se vai processando o desenvolvimento e conseqüentemente determinando a forma." Esta frase é terrível si a gente fosse pegá-la ao pé-da-letra, mas sei que não está nela toda a verdade. Porque então você seria do mais romântico e descontrolado romantismo, pois coloca toda a criação na disponibilidade dum deus-dará desregradamente descontrolado. Calma, companheiro. O fenômeno da criação artística não se processa inteiro dentro do subconsciente. A subconsciência fornece o moto lírico, a inspiração, o telegrama cifrado. Tudo o mais se processa na inteligência, e sei que também em você é assim. Mas, sempre sua frase implica que quando você principia compondo ainda não sabe bem o que vai fazer, e isso acho perigosíssimo. Acho que diante duma inspiração dada, supo-

nhamos, um motivo, um tema etc., você deve imediatamente analisar as possibilidades desse material adquirido, e resolver imediatamente sobre o que vai fazer, e mesmo em linhas gerais, qual a forma que a criação vai ter. De resto, a própria descrição que você fez de como construiu a Sonata, achei detestável. Pode ser que suceda alguma vez a gente começar fazendo uma coisa e depois sair outra, mas você dá a descrição como seu processo normal, e este achei detestável. Pois então diante do elemento rítmico-melódico que surgira em você (moto lírico, inspiração subconsciente) você nem sabia pra que instrumentos ia fazer a coisa, nem que forma ia ter! E só no decorrer da composição é que foi ajuntando violino ao piano, e segundo tema ao primeiro, e surgindo, pelo acaso, ao deus-dará, um allegro de sonata pra violino e piano! . . . Você cita minha *Escrava*, mas jamais você encontrará dentro dela, o que justifique a criação duma *forma dada* por puro acaso de "possibilidades temáticas" ou de invenção lírica. Dentro de formas livres isso ainda é possível, mas dentro de formas presas absolutamente não, sem que seja descontrole e sentimentalismo. Jamais se fará um soneto, nem uma valsa, nem um allegro de sonata ou edifício escolar por acaso de possibilidades temáticas ou quaisquer outras. E aí está por onde eu provo justamente que esse allegro de sonata não é essencial: é porque você, pelo menos nele, o construiu como um ponteio. Você diz que qualquer arabesco musical pode servir pra allegro de sonata, nego. Nego a pés juntos, me servindo da sua própria frase. Porque um arabesco qualquer tem, e não pode deixar de ter, suas próprias e só dele "possibilidades temáticas". E era isso que você carecia analisar diante da linha que lhe viera do ser interior, e não fez. Se botou escrevendo ao deus-dará. Ora, si você analisasse essa frase, veria, como eu percebi aos poucos e falei na carta, que ela também *era essencial* (veja minha carta, segunda página, linha 34 e seguintes), não porém como tema primeiro de sonata, mas como frase que poderia *surgir dentro duma composição*. (Eu não falei que essa frase não servia de tema, por não parecer inicial, e muito menos por causa da anacruse. O que eu quis dizer, é que como *carácter*, ela surgiu dentro de mim, e então foi apreciada em sua essencialidade, como frase *en passant*, de passagem, um elemento surgido em meio

duma coisa principiada muito antes). O que eu discuto é que essa frase seja tema primeiro de allegro de sonata, porque suas "possibilidades temáticas" são de pouca importância, curtas, não deram motivo a nenhum desenvolvimento musicalmente lindo, ou artisticamente inédito. Sim, meu caro, toda e qualquer frase pode servir pra tema primeiro de sonata, mas não pra uma sonata legítima, não pra uma sonata essencial. Pode servir, apenas porque a gente aprende nos livros como se faz uma sonata, mas tem que aprender só consigo como fazer uma sonata boa. Ou essencial. De Mozart se sabe que ele brigava interiormente com seus temas e só se botava a escrever quando já tinha toda a obra, ou sua parte, inteiramente composta dentro do cérebro. Na realidade, escrever pra ele, era só copiar o que já estava escrito na memória integralmente. De Beethoven, os cadernos de esboços demonstram que ele corrigia, concertava, modificava, transformava até integralmente um tema, antes de começar a compor a obra ou sua parte em que vinha aquele tema. De César Franck se sabe o mesmo. Isso é que eu chamo controle, que não apenas se realiza depois, *mas antes*, e não vai criando conforme as possibilidades que acha em caminho, mas criando *por causa* das possibilidades encontradas antes.

Mas ainda tenho uma censura muito forte contra seu processo de criação. Você diz textualmente: "Continuando a escrever, senti que já estava preparando a entrada dum segundo tema, e achando que *havia lógica nisso* e sentindo as possibilidades de desenvolvimentos, idealizei a dita sonata." Chamo a isso, simplesmente um absurdo de desleixo de criação. Você, por isso mesmo que diz, prova que não estava mais criando, mas se falsificando e falsificando a criação, se deixando levar por alguma coisa que era simplesmente memória. . . muscular, memória técnica, uso de caximbo, tudo sem necessidade íntima, ou lógica descoberta anteriormente nos temas. Puro impressionismo sentimental, e o que é pior, puro vício formalístico exterior, porque você se deixava levar por uma forma conhecida, que como o soneto, como a rima, como a quadra, facilitava a criação. Sim, "*havia lógica nisso*" como você fala, mas era uma lógica técnica, uma lógica exterior. E isso é constante na sua criação. Você se deixa levar demais pelas formas existentes. Você ainda não criou uma forma sua, ou formas

livres suas. Vila Lobos tem essencialmente razão quando falou que os Choros, as Cirandas, as Serestas eram "formas novas", contra o que danou Luciano Gallet. Há realmente nos Choros uma forma conceituai que é de Vila Lobos, específica dele. Pouco importa que a gente possa encontrar, com trabalho de erudição, formas similares, processos de construir similares, de agora ou do séc. XV. Na realidade era uma forma nova, de Vila Lobos. Uma forma sem fôrma, sei, mas que não deixa de ter sua objetividade, seus pontos de referência, suas bases temáticas etc. etc. Muito mais visivelmente ainda, as Cirandas, têm forma própria, que é delas. Também sei eruditamente que a peça em duas partes pode ser achada em peças antigas e que um chileno vivo (Allende) também sistematizou peças em duas partes, peças bitemáticas. O bitematismo é da fuga como do allegro de sonata é da ária. Tudo isso eu sei, mas realmente a forma das Cirandas consiste numa forma nova, especificada, da criação de Vila Lobos, correspondente a uma essencialidade dele. Você repare agora no seu desleixo formalístico (também a forma por si pode ser uma criação *inspirada*, vinda do subconsciente. . .), suas peças instrumentais pra piano são todas um dormir na rede numa forma já estereotipada que você jamais se preocupou de transformar. Um eterno ABA que está na Canção Sertaneja, como na Toada ou na Dansa Selvagem. Pra você um allegro de sonata tem que ter a forma fixa, e nem ao menos você se amola em subtilizá-la, transformá-la, de forma que, sendo a mesma de todos, tenha a modalidade sua. Deus me livre, Camargo Guarnieri, de negar que dentro dessas formas estereotipadas você não tenha composto coisas admiráveis. Tem, eu sei, e você sabe que ninguém admira melhor você do que eu. Pode ser que admirem *mais*, no sentido do engeguecimento que tudo aceita e compreende. Mas que admirem você melhor que eu, nego. E é por isso mesmo que me constituí antipaticamente em advogado-do-diabo nestas cartas, atacando, destruindo, atenazando, desconsolidando, maltratando, evidenciando os males mais do que eles são. Mas é que disso só poderá vir bem pra você, porque você sabe que si nestas cartas procuro arrasar, não por maldade mas por admiração, diante do público que nada tem com as torturas do artista, o seu martírio de ser artista, diante do público você

terá sempre em mim um apoio, uma defesa clarividente, ou que pelo menos procura ser clarividente. Portanto não pense nunca que estas cartas negam valor a você, pelo contrário afirmam o seu valor, pois que está claro que jamais eu as escreveria, por exemplo, pra um Hekel Tavares. Você dorme nas formas já feitas. Você dorme nos seus cacoetes. Sua desculpa de que faz sínkopas e sétimas abaixadas porque é brasileiro, não valem, porque o Brasil é muito mais do que isso, e o papel do artista criador não é figurar uma nacionalidade mas transfigurá-la, de maneira a sintetizar na obra dele o que na pátria está disperso. Seu *Nas Ondas da Praia* trabalhando a transposição artística da moda caipira (o que não tem sido feito) é mais rico de essencialidade nacional que todas as sínkopas e sétimas abaixadas da Sonata em questão. Nesse ponto de vista eu não posso negar, por exemplo, que a obra de Lourenço Fernandez, por exemplo, muito mais pobre de criação que a de você, é muito mais rica de nacionalidade, pela quantidade vasta de problemas nacionais que estão nela em resoluções artísticas, em transfigurações dele. Você tem maior inteligência criadora, é certo, mas por enquanto ele tem demonstrado maior inteligência geral, maior paciência de observação. Quer ver um lado pelo qual a sua obra falha, e que aliás demonstra a sua pureza como criador? Você já pensou um bocado no que seja ter a *inteligência do efeito*. Nunca me esqueci duma crítica que me impressionou muito feita por alguém a Berlioz, em que dizia que Berlioz era pouco músico, que as *invenções* dele eram mesquinhas, mas que no entanto ele conseguira se tornar num dos maiores músicos franceses, pela extraordinária inteligência com que sabia conseguir música de efeito. Aliás si você observar a música francesa toda, com exceção dum Couperin le Grand, dum Rameau, e de pouquíssimos mais, toda ela é feita de músicos que só são grandes porque possuem uma extraordinária inteligência do efeito. Repare que Debussy é de paupérrima criação no sentido rítmico e melódico, mas como conseguiu, pela genial inteligência do efeito, subtilizar a invenção, substituindo o material de invenção, por outros materiais *pensados*, novas seriações de acordes, novo tonalismo, novo conceito da descrição musical, novos efeitos instrumentais etc. etc. e fazer uma obra que é incontestavelmente genial. Ravel ainda é

mais visivelmente um músico que pouco teria que dizer, si não fosse a inteligência do efeito, com a qual nos tem dito tanto. Você nesse ponto é antifrancês, é um germânico severíssimo e puro como um Schoenberg. Você não procura desenvolver a sua inteligência do efeito, pelo lado mau que ela tem, eu sei, e que dá num Hekel Tavares, num Leoncavallo. Sim, mas bem dirigida, pode dar um Strauss, um Ravel, e um Stravinsky. Você que tanto admira Stravinsky, já reparou a quantidade enorme de efeitos geniais que ele inventou?

Mas é que todos estes pensam antes. Você se limita a pensar durante ou depois, se escudando em Ribot, que disse uma verdade, mas não toda a verdade sobre a criação. Ele analisou apenas o fenômeno psicológico, não se esqueça. E o analisou durante a criação. Ora a criação deve principiar antes da gente principiar a manobrar. Arre! Basta! Com um abraço do

Mário de Andrade

Novos Estudos Cebrap, São Paulo
v. 2, 2, p. 71-79, jul. 83

DESCUIDOS



Em nosso n.º 1, volume 2, deixamos de indicar Laura Ribeiro Villaça e Wilza Vilhena Villela coautoras com Maria Andréa Loyola do artigo *A cultura pueril da puericultura*. Também omitimos os nomes de Kevin Mundy e de Maria Lucia Montes tradutores dos artigos *De costas para o Estado, longe do Parlamento* (Tilman Evers) e *Sindicato, um mundo masculino* (John Humphrey), respectivamente.

A última coluna da tabela da página seis, indica o número e não a porcentagem dos deputados eleitos por partido. E finalmente, na contracapa onde se lê vol. 1 n.º 4, outubro de 1982, leia-se vol. 2 n.º 1, abril de 1983.