Mário de Andrade e a crítica musical em São Paulo: *Música pra violão* (1928)

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO PANORAMA DA PESQUISA SOBRE VIOLÃO NO BRASIL

Flavia Prando
SESC-SP/USP - flaviaprando@usp.br

Resumo: O presente artigo é parte de uma pesquisa de doutorado que visa traçar um panorama do violão nas décadas de 1920 e 1930 na cidade de São Paulo e caracterizar a música produzida por estes violonistas. Partimos de um artigo sobre música para violão de Mário de Andrade publicado na imprensa paulistana (1928) para propor algumas reflexões. Este texto ainda não foi republicado e aprofunda nosso conhecimento sobre o violão no período e localidade estudados e sobre o pensamento de Mário acerca do instrumento.

Palavras-chave: Violão. Mário de Andrade. Crítica musical. Música brasileira. São Paulo.

Mario de Andrade and musical criticism in São Paulo city: *Music for classical guitar* (1928)

Abstract: This article is part of a doctoral research project that aims to provide an overview of the guitar during the 1920s and 30s in the city of São Paulo and to characterize the music produced by the guitarists. We began with an article about music for classical guitar by Mário de Andrade published in the São Paulo press (1928) in order to share some thoughts. Not yet having been republished, Andrade's article deepen our knowledge on the instrument and location during the period studied and on the author's thinking about the instrument.

Keywords: Classical Guitar. Mário de Andrade. Music Criticism. Brazilian Music. São Paulo.

Em 1928 Mário de Andrade escreveu um artigo para o jornal *Diário Nacional* chamado *Música pra Violão*[1] onde descreveu como "absolutamente ótima" a iniciativa da Casa Wehrs de publicar arranjos de músicas brasileiras para violão solo. Este texto do poeta paulistano ainda não foi republicado e merece atenção, pois revela o pensamento estético do autor acerca do violão e amplia nosso conhecimento sobre o instrumento no período. Um aspecto que deve ser notado é que este texto está vinculado aos preceitos defendidos pelo autor no *Ensaio Sobre a Música Brasileira* (1928), cujo objetivo central era estabelecer as bases teóricas para a construção da música nacional e é neste sentido que o autor interessa-se pelo instrumento, pois "talvez mais que o piano, o violão é o instrumento mais... nacional que possuímos" (ANDRADE, 1928: 7).

A Casa Wehrs foi fundada em 1851 e é reconhecida como a primeira fábrica de pianos do Rio de Janeiro. Em 1925, o proprietário Cristiano Carlos João Wehrs constituiu sociedade com Numa Hess, fotógrafo, Gustavo Eulenstein e Djalma de Vicenzi, tenistas e seu filho Carlos Wehrs Junior, adquirindo e incorporando a Casa Carlos Gomes. Passa, então, a

vender variados instrumentos musicais, partituras, acessórios para instrumentos, discos, fonógrafos e rádios, além de materiais para fotografias e cordas para raquetes de tênis. Estes dois últimos produtos estavam relacionados às atividades dos novos sócios. A Casa Wehrs editou ainda uma importante revista sobre música (1928 - 1931) a *Weco-Revista de Vida e Cultura Musical*, tendo Luciano Gallet[2] (1893 - 1931) na direção artística (ANDRADE, 2004: 11-12).

Os arranjos para violão solo abordados na crítica aqui analisada foram publicados em fascículos contendo três músicas cada um, sob o nome de *Amigo Violão* (1928). Esta série de publicações passou praticamente despercebida na historiografia do instrumento. Em 2017, localizamos os três fascículos citados no artigo *Musica pra violão* no acervo do Mário de Andrade (IEB-USP). Em 2018, foram encontrados no acervo Ronoel Simões (localizado no Centro Cultural São Paulo, na discoteca Oneyda Alvarenga) mais sete fascículos, cada um com três músicas arranjadas para violão e outros três fascículos (11, 12 e 13), contendo, respectivamente: *Estudos nº1 para violão* contendo escala cromática e exercício em tempo de minueto; *Estudos nº2 para violão* contendo escala cromática e exercício em tempo de gavota, *Estudos nº3 para violão* contendo escala cromática e exercício em tempo de mazurca.

As músicas que Mário trata no artigo são as primeiras publicações da série: fascículo 1: *Sussuaruna*, de Heckel Tavares; *Helena*, de Augusto Calheiros; *Canção da Felicidade*, de Barrozo Neto; fascículo 2*: Na praia*, do Paulo Moraes; *Luar do Brasil*, de P. Sá Pereira, *Tua com medo*, de Augusto Calheiros; fascículo 3: *Único Amor*, de Alfredo Medeiros; *Morena Vaidosa*, de J. F. de Freias e *Inferno Verde*, de P. Sá Pereira. Os arranjos foram feitos pelo compositor Júlio Casado, sobre o qual pouco sabemos. Foi músico arranjador da Odeon e da Casa Edison (CARDOSO, 2008: 145), e compositor de vários maxixes e marchinhas de carnaval, como o maxixe *Tudo Preto*, em homenagem à *Revista Tudo Preto*[3] (1926), da Companhia Negra de Revistas (1926-1927). Sobre a referida música, Almirante[4] fez a seguinte declaração em seu programa de rádio *O Pessoal da Velha Guarda*:

> "Foi esse título, ouvintes, que um dos nossos compositores, o maestro Júlio Casado, instrumentador da Casa Edison, escolheu para uma de suas músicas. Foi um maxixe que não pertenceu à revista negra, mas que lhe prestava uma homenagem no título, que era também *Tudo Preto*. Todo o valor musical do maxixe de Júlio Casado está na curiosa baixaria que ele desenvolve, a baixaria no estilo clássico do gênero. Ouvindo-a, garanto que muitos dos ouvintes hão de lamentar o fato dos compositores terem abandonado um gênero tão atraente[5]" (ALMIRANTE, 17.03.1948).

Os demais fascículos trazem as seguintes músicas, fascículo nº 4: *Hostia*, Canção de J. F. de Freitas, *Primeiro Amor*, Samba de Tuyhú e *Malandrinha*, canção de Freire Júnior;

nº 5: *Dorme Coração*, canção de Pedro de Sá Pereira; *Pinião*, Samba dos Turunas da Mauricéia; *Talvez que no silêncio do teu leito*, canção de A. Calheiros; nº 6 *Amor Secreto*, canção de Romualdo Miranda; *Pandeiro Furado*, samba de João Frasão; *Pequeno Tururú*, samba dos Turunas da Mauricéa; nº 7 *Único Amor*, Valsa de Alfredo Medeiros, arranjo para violão solo de Melchior Cortez; nº8: *Arrependimento*, valsa de Gastão de Lamounier; *Renúncia*, tango de Gastão Lamounier, *N'Aldeia*, samba de Euclides Silveira (Quindinho), arranjos para violão do Prof. Lourival de Souza Lima; nº9: *Sinha Rosa*, Canção de Ary Kerner, *Vai Morrendo o nosso amor*, Canção de Ary Kerner, *O gaúcho*, canção de J. F. de Freitas; nº10: *Do outro mundo*, samba de Ary Barroso, *Suave Tortura*, Valsa de André Filho, *Canção de tua bocca*, Canção de Jota Machado.

Mário de Andrade argumenta que há tempos havia a necessidade de publicações deste tipo, "não para a gente do povo que harmoniza com tanta delícia e tanta ingenuidade, mas que não sabe ler partituras" (ANDRADE, 1928: 7). Estas publicações, segundo o poeta, dirigiam-se às pessoas da cidade e "se se vulgarizarem como desejo e espero, vão acabar com a bestice palerma dos acompanhamentos femininos de salão" (ANDRADE, 1928: 7), em uma explícita referência às senhoritas das classes sociais mais privilegiadas que cantavam acompanhadas ao violão. Aliás, as senhoritas, a julgar pela capa da publicação, eram o público almejado pelos editores do projeto *Amigo Violão*:

Fig.1 Capa da publicação Amigo Violão, fascículo nº1, autoria de Orestes Acquarone.

Supomos que ao se referir "a bestice palerma dos acompanhamentos", Mário tivesse em mente o acompanhamento *rasgueado* (quando as notas são tangidas com os dedos da mão direita ou com uma palheta, popularmente conhecido como "levada" ou "batida") ou mesmo *arpejado* (quando as notas são pinçadas, com os dedos da mão direita ou palheta, uma após a outra), mas que apresentam apenas a harmonia compreendida verticalmente, em oposição aos acompanhamentos contrapontísticos, tão característicos da música instrumental brasileira, que desenvolvem vozes horizontalmente, "enriquecer um pouco mais o acompanhamento violonístico, não só com uma harmonização mais cuidada, como por meio das diversas maneiras de pontear o instrumento" (ANDRADE, 1928: 7).

Uma curiosidade é que o autor faz uma crítica à tessitura dos arranjos: "outro senão está no tecido da voz no geral um pouco agudo por demais nas obras já impressas". Devemos notar, no entanto, que o violão é um instrumento transpositor[6] de oitava, ou seja, tudo indica que Mário de Andrade tenha analisado estas partituras sem o conhecimento desta característica referente à grafia para o instrumento. A rigor, a partitura deveria conter esta informação: ( ), no entanto, é raro que as músicas grafadas para o instrumento tragam esta clave e notamos nestas publicações que esta indicação está ausente.

Quando aborda a escolha do repertório, embora diga não ter nada contra as músicas escolhidas e elogie as escolhas de *Sussuarana* e da *Canção da Felicidade*, o autor aponta que as seleções são "nem sempre do melhor nacional" (ANDRADE, 1928: 7). O poeta julga que a Casa Wehrs deveria alargar o campo das músicas escolhidas: a opção pela "cantiga urbana generalizada e fácil, servindo de chamariz deve ser equilibrada com cocos, maracatus, sambas-de-matuto do nordeste", que segundo o autor, "davam para enriquecer uma França, de coisas puras, fortes e profundas" (ANDRADE, 1928: 7). E complementa:

> O que vai de música popular deliciosa por este mundo do país! Só os cocos, os maracatus, sambas-do-matuto do Nordeste davam pra enriquecer uma França, de coisas puras, fortes e profundas. E a graça das toadas mineiras e goianas e o sal hispânico das modas sulriograndenses. E os fandangos praieiros de São Paulo. E as melodias de reisados e das danças dramáticas, bumbas-meu-boi, bois-bumbás, cirandas do norte nordeste. E as chulas paraenses. E os cantos religiosos e de feitiçaria, das macumbas cariocas, dos candomblés e pajelanças, dos romeiros e afilhados do Padre Ciço. E as cantigas de carreiros e de boiadeiros de Mato Grosso (ANDRADE, 1928: 7).

No entanto, devemos mencionar que cocos, emboladas, toadas, e outros ritmos do norte e nordeste do país estavam chegando à capital do país em meados da década de 1910 e

músicos como João Pernambuco (1883 - 1947), Quincas Laranjeiras (1873 - 1935) e Henrique de Brito (1908 - 1935) - só para citar alguns compositores violonistas que atuavam no Rio de Janeiro - estão compondo e transportando-os para o instrumento. Pelo menos seis composições de João Pernambuco são editadas pelas *Casas Bevilacqua* e *Guitarra de Prata* no fim da década de 1920[7]. No entanto, é provável que estes músicos urbanos não estivessem adequados ao projeto artístico de Mário de Andrade, que, àquela altura, defendia que a música nacional deveria ser realizada por compositores "clássicos" que aproveitassem os temas populares e o desenvolvessem, "melhorando-os":

> (...) não vou agora bancar o etnógrafo português que vive se insurgindo contra a melosidade dos fados e berrando que música popular é outra coisa, mas é *fado* também e nós sabemos o que Villa-Lobos **conseguiu fazer** (grifo nosso) do dengoso *Rasga Coração* ou Luciano Gallet da *Foi numa noite calmosa* (ANDRADE, 1928: 7).

No caso da música citada por Mário de Andrade, o *Rasga Coração*, o que Villa-Lobos conseguiu também foi um processo judicial movido por Catulo da Paixão Cearense, cujo resultado foi desfavorável ao compositor dos *Choros nº10*:

> [...**]** sobre o *Choros nº10* [...] terá que pagá-los [os direitos] daqui por diante, toda vez que essa música for executada e será obrigado a declarar que ela é um aproveitamento do *Rasga o coração* de Catullo da Paixão Cearense e Anacleto de Medeiros, isso acrescido de autorização do cessionário. Quanto às duas outras composições *Cabôca di Caxangá* e *Tua passaste por este jardim*, a ação foi julgada procedente, condenado o réu Heitor Vila Lobos, a pagar ao autor [...] (MAUL, 1960:15).

Ainda sobre o "aproveitamento de peças", citamos o *Choros nº1* que inaugura a série na qual o ritmo e as características do choro são trabalhados de forma criativa pelo compositor, é na verdade, um "aproveitamento" de um choro de Sátiro Bilhar[8] (MAUL, 1960: 247). A peça foi estreada pelo violonista espanhol Regino Sainz de La Maza (1928) e foi também a primeira obra para violão de Villa-Lobos a ser publicada em partitura, recebendo novas edições entre as décadas de 1920 e 1960. O que reforça que no estabelecimento dos cânones nem sempre a qualidade das obras é determinante, conforme nota o sociólogo norte americano Howard Becker: "A teoria da reputação diz que reputações são baseadas em obras. Mas, na verdade, a reputação de artistas, obras, e o resto resultam da atividade coletiva dos mundos da arte" (2008: 360).

Uma hipótese para que as músicas produzidas pelos violonistas populares não tenham merecido a atenção devida por parte de Mário de Andrade é que esta produção urbana

foi realizada, majoritariamente, em cordas de aço, o que não era considerado 'arte' por parte do poeta paulistano[9]:

> [...] O uso de cordas metálicas é vício suburbano de seresteiro que carece de sons incisivos e metálicos por causa de tocar ao ar livre. Um virtuose de câmara não emprega mais isso não, por que logo percebe que esse vício desequilibra as sonoridades, além de prejudicar a suavidade honesta do violão, da vihuela, do alaúde, da guitarra, qualquer desses nomes serve (ANDRADE, 1929: 7).

Há outro fator importante que deve ser levado em conta na presente análise: intelectuais como Mário de Andrade, que presenciavam o início da indústria da cultura com reserva e preocupação, estes compositores urbanos haviam caído em uma espécie de "limbo" popularesco: "a que tanto falta a pureza ingênua da manifestação popular, como a elevação organizada da música erudita" (1929a: 7). Na síntese realizada por José Miguel Wisnik:

> A intelectualidade nacionalista não pôde entender essa dinâmica complexa que se abre com a emergência de uma cultura popular urbana que procede por apropriações polimorfas junto com o estabelecimento de um mercado musical onde o popular em transformação convive com dados da música internacional e do cotidiano citadino. Como vêem no popular distanciado um *ethos* platônico, acham que ele deve retornar de forma organizadamente pedagógica para devolver o *caráter* perdido pela cultura de massas. Acontece que este retorno nunca pode se dar, essa regressão à origem não encontra o intervalo para se impor, arrastada na esteira do processo tecnológico-econômico onde rola o caos heterônimo do mercado (2001: 148).

Um exemplo claro que corrobora com análise de Wisnik está na correspondência entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade alguns anos antes da citada publicação da Casa Werhs. Em setembro de 1924, atendendo a uma solicitação de Mário de Andrade (org.: MORAES, 2000:), Manuel Bandeira escreve um artigo para a Revista Ariel, intitulado *A Literatura do Violão*. No citado artigo, Bandeira discorre sobre o repertório do instrumento, e conclui: "[...] Como se vê, um amador que se disponha a despender tenacidade e dinheiro pode alcançar um repertório sofrível" (ANDRADE, 2000: 128). Em correspondência em outubro do mesmo ano (1924), Mário escreve ao amigo Manuel: "e mandarei mais uma [partitura] deliciosíssima peça pra violão, de Manuel de Falla. Homenagem a Debussy, que saiu no Tombeau de Debussy, publicado há dois anos ou mais pela Revue Musicale" (org.: MORAES, 2000: 140). A citação sobre Homenagem a Debussy (1920) e o envio da partitura da peça demonstram o conhecimento do renascimento do repertório violonístico em curso na Europa na década de 1920 por parte do poeta paulistano, além de evidenciar um contraponto à conclusão de Manuel Bandeira. No entanto, fica patente que nenhum dos dois intelectuais,

apesar do conhecimento sobre o instrumento que demonstram em seus respectivos escritos, leva em consideração o repertório que, há quase uma década, estava sendo construído pelos compositores violonistas acima citados e que servirá de base para delinear o que virá a ser conhecido nas próximas décadas como "violão brasileiro".

O ano de 1928 é também o ano do advento da gravação elétrica, que conseguiu captar a acústica do ambiente – uma catedral, um teatro, um estúdio – permitindo o registro de um piano ou violão com densidade e flexibilidade (GONÇALVES, 2013: 102). Seguramente este fator impulsionou a difusão do instrumento, por outro lado, o surgimento da primeira revista dedicada ao instrumento, a Revista *O Violão*, no mesmo ano de 1928, publicada no Rio de Janeiro, mas que veiculava noticia sobre o movimento do violão no Brasil todo; a edição da coleção *Amigo Violão* aqui mencionada – que, embora não nos seja dado saber o alcance da publicação, teve relativa vida longa, contando com treze publicações, trinta músicas e três fascículos em formato de método, com escalas e exercícios – e a crítica sobre o repertório para o instrumento escrita por um intelectual da importância de Mário de Andrade, no mesmo ano em que o escritor publica sua obra referência *Macunaíma*, além do já citado *Ensaio sobre a Música Brasileira*, apontam para uma considerável difusão do violão solo já nas primeiras décadas do século XX. Vemos, assim, o instrumento circulando entre as classes que possuíam poder aquisitivo suficiente para consumir revistas, partituras e gravações, reforçando a ideia de que o violão sempre foi cultivado pelas mais diversas camadas sociais e culturais da sociedade brasileira e não somente nas classes menos privilegiadas, marginalizado, como nos fez crer grande parte da bibliografia sobre o instrumento.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Nívea Maria da Silva. *Significados da música popular:* A Revista Weco, revista de vida e cultura musical (1928-1931). Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). PUC, Rio de Janeiro, 2004.

_____. *Música para violão*. Diário Nacional, São Paulo, 12 maio 1928, p. 7.

_____. Barrios. Diário Nacional, São Paulo, 15 out.1929a, p. 7.

_____. Barrios. Diário Nacional, São Paulo, 19 out.1929b, p. 7.

BANDEIRA, Manoel. *A Literatura do Violão*. Ariel, n. 13, São Paulo, 1924.

BECKER, Howard. *World Arts*. Los Angeles: University of California Press, 2008.

CARDOSO FILHO, Marcos Edson. *Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)*. Dissertação (Mestrado em Música), UFMG, Belo Horizonte, 2008.

GONÇALVES, Camila Toshiba. *Música em 78 rotações:* Discos a todos os preços na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Alameda, 2013.

MAUL, Carlos. *A glória escandalosa de Heitor Vila Lobos*. Rio de Janeiro: Livraria Império Editora, 1960.

MORAES, Marcos Antônio de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: EDUSP, 2000.

O Pessoal da Velha Guarda. Apresentado por Almirante. Rio de Janeiro: Rádio Tupi, 17.03.1948, programa nº12. Transcrito por Alexandre Dias. Disponível em: <http://daniellathompson.com/Texts/Pessoal/pessoal12.htm>. Acesso em: 18 mar. 2019.

PRANDO, Flavia. *"Louvemo-Lo com os violões de cordas de tripa"*: Mário de Andrade e a crítica sobre o violão em São Paulo (1929). OPUS, v. 24, n. 1, p. 187-198, 2018.

Notas

[1] ANDRADE. Mário. *Música para violão*. Diário Nacional, São Paulo, 12.05.1928.

[2] Compositor, professor, pianista, maestro e folclorista brasileiro. É o patrono da cadeira de número 39 da Academia Brasileira de Música.

[3] Sob o comando do artista negro De Chocolat e de seu sócio Jaime Silva (único branco a fazer parte da Companhia) nascia em 1926 no Rio de Janeiro, o que viria a ser um marco na história artístico-cultural dos negros em nosso país: a Companhia Negra de Revista. Influenciada pela visita da Companhia Francesa BA-TAN-CLAN, que esteve no Brasil um ano antes com o espetáculo "Reveu Négre".

[4] Henrique Foréis Domingues (1908-1980). Compositor, cantor, radialista, pesquisador. É apelidado de Almirante na juventude, quando serve a Reserva Naval. Em 1928 ingressa no grupo amador *Flor do Tempo* como pandeirista, e mais tarde como cantor no *Bando de Tangarás* - com Braguinha, Alvinho, Henrique Brito e Noel Rosa. É contratado como cantor do Programa Casé, em 1932. Em 1935 produz o quadro Curiosidades Musicais. A partir de 1936, dedica-se quase exclusivamente à produção radiofônica. Lança em 1938 o programa de auditório Caixa de Perguntas e em 1940 Instantâneos Sonoros do Brasil, com arranjos do maestro Radamés Gnattali. Na Rádio Tupi produz as séries *História do Rio pela Música*, em 1941, e *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, Em 1947. Volta à Rádio Nacional em 1944 e realiza os programas *História das Orquestras e dos Músicos Brasileiros* e *Aquarelas do Brasil*. Em 1947 produz *O Pessoal da Velha Guarda* (Rádio Tupi), com Pixinguinha, Donga, João da Bahiana e Benedito Lacerda. Promove em São Paulo o *Festival da Velha Guarda* com esses músicos (duas edições: 1954 e 1955), e grava em disco homônimo a chula raiada Patrão, Prenda Seu Gado (1955).

[5] Ver transcrição completa, cf. O Pessoal da Velha Guarda (1948).

[6] Instrumento transpositor é qualquer instrumento musical que, por alguma razão, tem suas notas anotadas na partitura em altura diferente daquela que realmente soa. No caso do violão, por ser um instrumento de extensão grave, grafa-se as notas uma oitava acima do som real, para facilitar a leitura, evitando mudanças de clave ou o uso muitas linhas suplementares.

[7] Lista de obras disponível em: http://www.joaopernambuco.com/04a.html . Acesso em 14 jul.2017.

[8] Sátiro Lopes de Alcântara Bilhar (1860 - 1926), violonista, cantor e compositor. Trabalhou como telegrafista da Estrada de Ferro Central do Brasil e teve uma vida boêmia. Juntamente com Quincas Laranjeiras, Catulo da Paixão Cearense, Heitor Villa-Lobos, João Pernambuco e Donga é um dos principais compositores de choro da época. Compôs também modinhas, lundus e polcas, como a famosa polca *Tira a poeira*, que foi gravada por Jacob do Bandolim.

[9] Sobre Mário de Andrade e os juízos estéticos em referência ao encordoamento do violão, cf. Prando (2018).