

*Da corte ao Estado Novo: singularidades em Mozart e Villa-Lobos**

CARLOS DOS PASSOS PAULO MATIAS*¹

Instituto Federal de Santa Catarina

JOÃO HENRIQUE ZANELATTO*²

Universidade do Extremo Sul Catarinense

Resumo: Quase um século e meio separa o nascimento de Mozart do nascimento de Villa-Lobos. Na tragédia de Bajazzo, Norbert Elias nos mostra, com maestria, o drama da vida de um músico na corte de Salzburgo. Sua análise sociológica busca compreender um pouco da vida e da obra de Mozart, desde sua formação musical, proporcionada pelo pai, até o rompimento do músico com a “sua” corte e sua corajosa busca pela independência artística em Viena. A tragédia villalobiana é outra, mas não menos dramática. Villa-Lobos não foi músico de uma corte absolutista, como foi Mozart; não sofreu pensando em como sair de serviçal da corte para tornar-se livre, um músico do mundo. No entanto, os dois sofreram a angústia de buscar um lugar na sociedade de suas épocas. Mozart queria sair do julgo do mecenas, e o fez; Villa-Lobos queria ser empregado do mecenas/governo, e o fez. Para compreender e retomar este debate, trabalhou-se com as fontes de diálogo os autores Norbert Elias, Vasco Mariz, Bruno Kieffer, José Miguel Wisnik, Anália Cherñavsky e Arnaldo Contier.

Palavras-chave: Mozart; Villa-Lobos; Estado Novo; Vargas.

Abstract: Almost a century and a half separate the birth of Mozart from the birth of Villa-Lobos. In the Bajazzo’s tragedy, Norbert Elias shows the drama of the life of a musician living in the court of Salzburgo. His sociological analysis tries to understand Mozart’s life and work, since his musical training, provided by his father, until the musician’s disruption with “his” court and his brave search for artistical independence in Vienna. The “Villalobian” tragedy is not less dramatic. Villa-Lobos was not the musician of an absolutist court as Mozart was; he did not suffer thinking about how to stop being a serving man in the court to become free, a musician in the world. However, both suffered searching a place in the society of their times. Mozart wanted to break the judgement of the patron, and he did it; Villa-Lobos wanted to be the government/patron’s employee, and he did it. In order to understand and return to this debate, the authors Norbert Elias, Vasco Mariz, Bruno Kieffer, José Mighell Wisnik, Anália Cherñavsky, and Arnaldo Contier, were used as research sources.

Keywords: Mozart; Villa-Lobos; New State; Vargas.

* Recebido em 29/11/2016 e aprovado para publicação em 13/04/2017.

¹ Docente do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC/Campus Caçador): E-mail: carlos.matias@ifsc.edu.br.

² Docente da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC). E-mail: jhz@unesc.net.

Introdução

Viver da arte, ou de arte, não é, nunca foi e, talvez, nunca será uma tarefa muito confortável e fácil. Que o digam os intelectuais e artistas modernistas da nossa Semana de 1922 ou que nos demonstrem tal dificuldade obras de grandes ou pequenos artistas das cortes europeias de tempos pretéritos, como fez Elias no livro sobre Mozart. Talentos à parte, o que percebemos ao conhecer Mozart e sua relação com a corte de Salzburgo e Heitor Villa-Lobos com o Estado Novo de Vargas são questões políticas bem claras que mostram o que se pode e o que não se pode para um artista contratado ou cooptado pelo mecenas ou pelo governo que o mantém. Se considerarmos o talento, ficam mais dramáticas as singularidades e as aproximações entre os artistas pesquisados, logo questões vem à tona. Destarte, tão intenso quanto o talento é o Homem. Elias capta com detalhes em Mozart, este Ser que sofre, vibra, ama e “não é amado”, características de alma de artista. Em Villa-Lobos, o Homem também é intenso. Historiadores e biógrafos trazem para nós este sonhador, idealista, político e empreendedor músico da “Corte de Vargas”.

Posto isso, levantam-se algumas questões que nortearão este escrito: em que medida é possível comparar e aproximar Mozart a Villa-Lobos? Que singularidade e especificidade é possível encontrar nesses dois gênios da música? Existem possíveis singularidades ou isso é uma aporia? Para buscar algumas respostas para as questões propostas, far-se-á uma breve trajetória dos dois artistas, procurando situá-los em suas épocas. Em seguida, buscar-se-á apontar algumas singularidades encontradas ao se fazer a comparação e a aproximação entre Mozart e Villa-Lobos.

Utilizou-se neste escrito, para pensarmos a trajetória musical de Mozart e as singularidades de Heitor Villa-Lobos, a obra de Norbert Elias (1995). Outras obras sobre Mozart, citadas também por Elias, como *Mozart*, de Wolfgang Hildesheimer (1983), e *Mozart*, de Alfred Einstein (1961), não foram usadas justamente por serem uma biografia e uma análise de sua música, respectivamente. Optamos pela obra de Norbert Elias por ser um escrito que nos traz uma análise sociológica da vida e da obra do músico, além de seus desejos, suas frustrações, os desejos de seu pai, as frustrações

de seu pai na corte de Salzburgo, o poder do mecenas na vida do artista, os sonhos da vida em Viena e o reconhecimento de sua obra, ou seja, questões que, mesmo distantes no tempo, muito se aproximam, do ponto de vista político, de Mozart e de Heitor Villa-Lobos. Para pensar Villa-Lobos, usamos seu maior biógrafo, Vasco Mariz (2005), que versa sobre a vida do maestro, suas aventuras de formação musical, suas viagens pelo país e pelo mundo. Utilizamos Bruno Kieffer (1986), que faz uma análise da obra de Villa-Lobos, de suas influências musicais – mesmo que o maestro as tenha negado –, de seus projetos de canto orfeônico e dos guias para aulas de música. Para pensarmos Villa-Lobos no Estado Novo de Vargas, utilizamos Wisnik (1977), Anália Cherñavsky (2003), Arnaldo Contier (1998), entre outros, os quais analisam o processo de aproximação, envolvimento e reciprocidade entre o músico e Vargas. A Semana da Arte Moderna teve a participação ativa de Heitor Villa-Lobos e sua atuação como funcionário público.

O gênio e o modernista

Não sou Futurista nem passadista, eu sou eu.
H. Villa-Lobos

Se o Papa me convencer de que estou errado,
obedecerei.
W. A. Mozart.

“Wolfgang Amadeus Mozart morreu em 1791, aos 35 anos, e foi enterrado numa vala comum a 6 de dezembro” (ELIAS, 1995, p. 9). Heitor Villa-Lobos nasceu no dia 5 de março de 1887, na rua Ipiranga, em Laranjeiras - naquele tempo, um dos bairros mais verdes e floridos da cidade do Rio de Janeiro (ALZUGARAY, 2001). Quase um século e meio separa o nascimento de um do nascimento do outro. Mais precisamente 131 anos. Na tragédia de Bajazzo, Norbert Elias nos explica que isso é apenas uma imagem:

Mas ajuda a esclarecer a conexão entre o Mozart Bufão e o grande artista, entre a eterna criança e o homem

criativo, entre a paspalhice de Papageno e a profunda seriedade do desejo de morte de Pamina. Um homem pode ser um grande artista, o que não o impede de ter algo de palhaço. O fato de ser realmente um vencedor e de representar um inegável benefício para a humanidade não impede que se veja como um perdedor e, portanto, que se condene a ser um perdedor na realidade (ELIAS, 1995, p. 14).

Vê-se que Elias nos coloca a pensar sobre as relações sociais, sobre a “posição” que a sociedade da época de Mozart já deixava clara e bem definida entre as pessoas, muito mais entre os artistas de corte. Não ser um artista “contratado” vinculado a alguma corte poderia significar uma vida de muita dificuldade financeira ou de uma vida errante atrás de público. Logo, mesmo sendo, na maioria das vezes, a vida de músico de uma corte muito “limitada”, “previsível” do ponto de vista da criatividade/produção, ainda era, na pior das hipóteses, a melhor! Elias nos mostra como este era um dos “grandes” problemas do pai de Mozart: ter percebido no filho já precoce o talento e a “genialidade”, explorando ao máximo a sua formação. O pai, aliás, fora seu primeiro professor. O sucesso em Viena, que para ele (o filho) talvez significasse mais do que qualquer outra conquista, jamais se concretizou (ELIAS, 1995, p. 9), posto que nem numa corte maior, nem resguardando para o filho uma sucessão na corte de Salzburgo onde Leopold Mozart era músico da corte. A decisão não seria sua! A tragédia villalobiana é outra, não menos dramática. Villa-Lobos não foi músico de uma corte absolutista nem sofreu pensando em como deixar de ser serviçal da corte para se tornar livre, um músico do mundo. Esteve mais de uma vez na Europa. Todavia não desejava o reconhecimento de Viena? Como Mozart? Por que não?

O ano era 1905. Villa-Lobos queria estudar, à sua maneira, prática e direta, a musicalidade diversificada do Brasil. Aos seus ouvidos precocemente treinados para a percepção musical não passaram despercebidas as modas de viola do Espírito Santo, os jongs da Bahia, os aboios, os cocos e as emboladas de Pernambuco. Esse compositor não poderia ter escolhido itinerário melhor para iniciar sua odisseia musical (MAIA, 2000, p. 30). É justamente neste

imenso país que ele começa a descobrir a sua verdadeira “alma brasileira”. A ideia de alma presente naquele contexto estadonovista ia ao encontro da ideologia nacionalista de Vargas. Percebe-se, dessa maneira, que Maia, ao escrever sobre Villa-Lobos, contribui para deixar uma imagem do músico alinhada com os anseios do Estado. Característica que, em Mozart, Elias vai apontar para além da corte de Salzburgo, para além das cortes.

Mozart queria ganhar a Europa – o que significava ser famoso em Viena. Villa-Lobos também queria ganhar o mundo, mas, diferentemente de Mozart, ele vê o caminho estando sob a tutela do governo. Mozart vê o caminho se livrando do mecenas. Enquanto Mozart fica triste ao se ver preso, Villa-Lobos se enaltece ao se ver “oficial”: “Nunca na minha vida procurei a sabedoria nos livros, nas doutrinas ortodoxas – o meu livro é o Brasil” (RIBEIRO, 1987, p. 21). O maestro modernista desenvolve suas ideias harmonizando-se com os debates dos intelectuais da Constelação Capanema. “A música folclórica é a expansão, o desenvolvimento livre do próprio povo expresso pelo som” (RIBEIRO, 1987, p. 43).

Mais uma vez Villa-Lobos associa o ideário desenvolvimentista da nação na perspectiva da música: “Na minha música, eu deixo cantar os rios e os mares deste grande Brasil”. O grande Brasil, o Novo, o Brasil dos brasileiros, mares e rios. A música dá conta de fazer o povo perceber e trabalhar por toda esta beleza. “Considero minhas obras como cartas que escrevi à posteridade, sem esperar resposta” (RIBEIRO, 1987, p. 56). Vê-se que “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que e pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2009, p. 10).

Villa-Lobos parecia pensar no futuro para o futuro; era um modernista de seu tempo. No entanto, a formação da ordem presentista do tempo ocorreu ao longo do século XX, desse modo, “[...] se, em primeiro lugar, ele foi mais futurista do que presentista, terminou mais presentista do que futurista” (HARTOG, 2014, p. 140).

Assim foi um pouco da vida de Heitor Villa-Lobos. Um modernista futurista, dirão alguns de seus biógrafos, um músico político, o qual foi educado pelo pai, que era funcionário público na Biblioteca Nacional. Villa-Lobos não seguiu ao pé da letra os anseios da mãe, a qual queria que ele

fosse médico. Não, Tuhu, como era chamado, tinha outros desejos. Desde cedo ouvindo o pai tocar em casa, com a tia pianista e outros músicos, Villa-Lobos foi despertando para experiências que o levariam para o caminho da música. A morte do pai, as dificuldades financeiras enfrentadas pela família, o esforço da mãe para criar os filhos, tudo isso ficou registrado na memória e na vida do maestro:

Para se compreender alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não para as pessoas, dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações. Mas os anseios não estão definidos antes de todas as experiências. Desde os primeiros anos de vida, os desejos vão evoluindo, através do convívio com outras pessoas, e vão sendo definidos, gradualmente, ao longo dos anos, na forma determinada pelo curso da vida; algumas vezes, porém, isto ocorre de repente, associado a uma experiência especialmente grave. Sem dúvida alguma, é comum não se ter consciência do papel dominante e determinante destes desejos. E nem sempre cabe à pessoa decidir se seus desejos serão satisfeitos, ou até que ponto o serão, já que eles sempre estão dirigidos para outros, para o meio social. Quase todos têm desejos claros, passíveis de ser satisfeitos; quase todos têm alguns desejos mais profundos impossíveis de ser satisfeitos, pelo menos no presente estágio de conhecimento (ELIAS, 1995, p. 13).

Elias percebe que a vida de Mozart ilustra nitidamente a situação de grupos burgueses *outsiders* numa sociedade dominada pela aristocracia de corte, num tempo em que o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao *establishment* cortesão, mas não a ponto de suprimir todas as expressões de protesto, ainda que apenas na arena, politicamente menos perigosa, da cultura, como um burguês *outsider* a serviço da corte, Mozart lutou com uma coragem espantosa para se libertar dos aristocratas, seus patronos e senhores. Fez isso com seus próprios recursos, em prol de sua dignidade pessoal e de sua obra musical. E perdeu a batalha, “aos poucos, foi se sentindo derrotado pela vida” (ELIAS, 1995, p. 9).

Um século depois entre os modernistas, Wisnik percebe que “[...] a tradição crítica firmou sobre a Semana de Arte Moderna um conceito que corresponde àquilo que ela desejou ser: um divisor de águas, um ritual de ultrapassagem, inserindo-se ostensivamente.” (WISNIK, 1977, p. 188). Nesse processo, o presente fechou-se sobre si mesmo, tornou-se o seu próprio horizonte, em um afastamento cada vez maior entre espaço de experiência e horizonte de expectativa. “Sem futuro e sem passado, ele produz diariamente o passado e o futuro de que sempre precisa, um dia após o outro, e valoriza o imediato.” (HARTOG, 2013, p. 148).

Os pré-modernistas sintetizaram em suas obras, em maior ou em menor grau, os primeiros índices de que alguma coisa estava mudando. Logo, não foi a Semana de 22 o início da mudança no modo de se ver o Brasil. À medida que as duas primeiras décadas do século XX se escoam, começam também a chamar atenção as inovações formais que surgem nas várias artes. Praticadas, na maioria, por um grupo de artistas paulistas e cariocas, com contatos culturais na Europa e nos Estado Unidos, essas inovações já revelam influências das correntes de vanguarda (PELLEGRINI, 1996, p. 87-96). O discurso é inovador, os ventos da mudança chegaram. Voltamos a Foucault para dizer que, a partir dos discursos dos Modernistas, do discurso da música, do discurso da política, do discurso da intelectualidade, do discurso da aristocracia, serão reconstruídos outros, buscando descobrir, conforme Foucault, a “[...] palavra muda, murmurante, inesgotável, que anima a voz interior que escutamos, de reestabelecer o texto miúdo e invisível que percorre o interstício das linhas escritas e, às vezes, as desarruma” (FOUCAULT, 2009, p. 32). Analisar um discurso, nesse sentido, seria torná-lo livre para descrever nele e fora dele os jogos de relações. Villa-Lobos e Mozart, “políticos”, corajosos, decididos e frustrados. Suas músicas com discursos sonoros veem ao encontro dessas características dos ventos da mudança de suas épocas. Quanto aos modernistas:

Compõem esse grupo os pintores Anita Malfatti e Di Cavalcanti, o músico Heitor Villa-Lobos, os escritores Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchi, Guilherme de Almeida, Manuel Bandeira, entre outros. Foram eles que organizaram e/ou participaram,

em São Paulo, da Semana de Arte Moderna, em 1922, evento divisor de águas entre o antigo e o moderno, na cultura brasileira (PELLEGRINI, 1996, p. 88).

Estudioso da Semana de 22, José Miguel Wisnik aborda de maneira diferente algumas questões relacionadas com a participação de Heitor Villa-Lobos nesse evento. Em primeiro lugar, afirma que a intelectualidade acadêmica recebera escandalizada a música desse compositor e que essa reação não significa nenhuma novidade, já que desde antes da Semana Villa-Lobos “[...] 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 descontraídos em peças que, segundo um crítico, não resistiriam a qualquer análise” (WISNIK, 1977, p. 36).

Na música de Mozart, o problema não estava na musicalidade nem no dom do talentoso músico, aliás, o prodígio era muito admirado por todo o lugar que passava. Seu enorme talento para criar e para executar era notável. A tensão estava na sua posição na corte ou na sua existência, visto que “[...] a maior parte das pessoas que seguia uma carreira musical era de origem não nobre, ou, em nossa terminologia, burguesa” (ELIAS, 1995, p. 20).

Mozart tinha plena consciência de seu raro dom, e transmitiu-o tanto quanto pôde. Boa parte da vida trabalhou incansavelmente. Seria temerário afirmar que ele não tivesse consciência de que sua música passaria para a posteridade. Mas não era o tipo de pessoa para quem a ideia de ser reconhecido pelas gerações futuras trouxesse consolo pela falta de reconhecimento que suportou nos últimos anos de vida, especialmente em sua cidade adotiva, Viena (ELIAS, 1996, p. 10).

No Brasil, na terra de Heitor Villa-Lobos, a burguesia industrial vitoriosa define os novos rumos econômicos do país: a industrialização. Terminara o poder político do café. A arte, a cultura em geral não ficou à margem desse novo ideal burguês, dessa nova maneira de ver o Brasil ou as coisas do Brasil. As transformações dessa “nova sociedade” estarão muito presentes na vida e nas obras também de nossos artistas e intelectuais.

Os fundamentos modernistas da Semana de 22 abriram espaços aos seus seguidores para, pouco depois, lutarem pelas transformações sociais. Oswald de Andrade, por exemplo, filia-se ao recém-fundado Partido Comunista, e Mário de Andrade participa da formação do Partido Democrático, assim como outros artistas do movimento de 22 procuram outras opções políticas. O país vivia profundas transformações, e isso se reflete no clima de ruptura da Semana e nos seus desdobramentos posteriores (WISNIK, 1977, p. 36) de modo que, no contexto geral dos acontecimentos, a Semana também contribui para encorajar ou estimular os intelectuais na direção de mudanças no sistema de educação vigente no país. Pensaremos a modernidade na perspectiva de Berman quando nos diz que:

Existe um tipo de experiência vital - experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida - que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1997, p. 15).

A Semana é o início de um período cultural novo, turbulento, amadurecido lentamente; é um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo

o que sabemos, tudo o que somos. Antes da Semana, houve exposições, publicação de artigos e obras que já evidenciavam o esgotamento do Parnasianismo e do Simbolismo. Os principais eventos foram:

1912 – Oswald de Andrade retorna da Europa, trazendo o Futurismo de Marinetti como novidade.

1914 – A pintora Anita Malfatti organiza uma exposição expressionista quando volta da Europa, onde estivera desde 1912.

1917 – Mário de Andrade publica *Há uma gota de sangue em cada poema*, protestando contra a guerra; Manuel Bandeira publica *A cinza das horas*; Menotti del Picchia, *Juca Mulato*, e Guilherme de Almeida, **Nós**, todos ainda com vestígios parnasianos e simbolistas, mas já com inovações formais significativas.

Anita Malfatti organiza uma segunda exposição, que provoca violenta reação de Monteiro Lobato, num artigo intitulado “Paranóia [sic] ou mistificação?”, em *O Estado de São Paulo*. O artigo divide artistas de público.

1918 – Manuel Bandeira publica *Carnaval*.

1920 – O grupo conhece Vítor Brecheret, escultor que estudara em Roma e, no momento, preparava a maquete do Monumento às Bandeiras, hoje no Parque Ibirapuera, em São Paulo.

1922 – Aproveitando a aproximação da data do centenário da Independência, realiza-se a Semana de Arte Moderna, em fevereiro (PELLEGRINI, 1996, p. 90-91, grifos do autor).

A Semana de Arte Moderna de 22, realizada entre 11 e 18 de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo, contou com a participação de escritores, artistas plásticos, arquitetos e músicos. Seu objetivo era renovar o ambiente artístico e cultural da cidade com “[...] a perfeita demonstração do que há em nosso meio em escultura, arquitetura, música e literatura sob o ponto de vista rigorosamente atual”, como informava o Correio Paulistano a 29 de janeiro de 1922 (KIEFFER, 1986, p. 17-19).

Heitor Villa-Lobos conta como fora a sua participação na Semana. Ele tinha sido procurado, na sua casa, por Graça Aranha e Ronald de Carvalho, para que estes pudessem lhe expor o plano e sua adesão. Diz

que havia gostado da proposta, pois coincidia com as ideias pelas quais vinha lutando há anos, mas para ir a São Paulo havia um empecilho sério: não dispunha de meios suficientes para uma viagem tão dispendiosa com o seu grupo. Os amigos voltaram depois com Paulo Prado e lhe pediram um programa com o respectivo orçamento. Villa-Lobos pôde, então, com carta branca de Paulo Prado, contratar os melhores artistas e seguir para São Paulo (MARIZ, 2005, p. 43).

Sobre o que foi esse acontecimento, Villa-Lobos escreve ao amigo Iberê Lemos:

Quando chegou a vez da música, as piadas das galerias foram tão interessantes, que quase tive a certeza de a minha obra atingir um ideal, tais foram as vaias que me cobriram de louros. No segundo, a mesma coisa na parte musical, e na parte literária a vaia aumentou. Chegamos ao terceiro concerto, que era em minha homenagem, que susto, passaram os meus intérpretes, vais ver... Organizei um bom programa, revestido dos melhores intérpretes. Começamos pelo terceiro trio, que, de quando em quando, um espectador musicista assobiava o principal tema, paralelamente com o instrumento que o desenhava. A Lucília e a Paulina queriam parar, eu me ria e o Gomes bufava, mas foi até o fim. Nos outros números, novas manifestações de desagrado, até ao último número, que foi o quarteto simbólico, onde 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 imaginei. Na segunda parte desse quarteto, lembraste? O conjunto esclarece um ambiente elevado, cheio de sensações novas. Pois bem, um gaiato qualquer, no mais profundo silêncio, canta de galo com muita perícia. Bumba... Pôs abaixo toda comoção que o auditório possuía, provocando hilaridade tal que a polícia (finalmente) interveio, prendendo os graçolas e mais duas latas grandes de manteiga cheias de ovos podres e batatas. Esses moços, ao serem interrogados, declararam que aqueles presentes estavam destinados a coroarem os promotores da Semana de Arte Moderna

em São Paulo, como se fossem flores e palmas, mas que tal fizeram porque respeitavam os intérpretes que na maioria eram paulistas. Uf!... Chega (MARIZ, 1989, p. 75-76).

Percebe-se que o clima da Semana era “quente”, pois “[...] não só os conferencistas e poetas da Semana foram vaiados. A música de Villa-Lobos também recebia as patadas de um público reacionário. O próprio maestro foi ridicularizado. Os espectadores da torrinha ao vê-lo entrar no palco de casaca e chinelo, pois estava doente de um pé, prorromperam em assobios” (SILVA, 1974, p. 83). Durante um dos concertos, escorregou a alça do vestido de Paulina e lá das galerias veio a reação: “Levanta a fitinha, moça” (MARIZ, 1989, p. 67). Paulina tremia de medo e, ao deixar a cena, caiu numa crise de choro. O barítono Nascimento Filho reagiu de outra maneira. Quando cantava as últimas notas de uma canção, alguém, nas galerias, gritou: “*Ridi, Pagliaccio*”. Nascimento respondeu: “Desce pra eu te ensinar como se canta” (MARIZ, 1989, p. 67). E fez gestos ao público para brigar na rua. O que aconteceu. No dia seguinte, o jovem cantor aparece para ensaiar com um olho arroxado (MARIZ, 1989, p. 67).

Heitor Villa-Lobos “[...] divertiu-se muito com a semana. Sempre bem-humorado, não deu a mínima para as vaias dos gaiatos” (SILVA, 1974, p. 83). Talvez a Semana não estivesse saindo perfeitamente planejada como queriam os intelectuais, no entanto, “[...] os rapazes de 22 conseguiram trazer a questão artística para o plano nacional. O campo estava preparado para o encontro de uma arte verdadeiramente nossa” (SILVA, 1974, p. 83). O ingresso do país na modernidade deixa de ser pensado como algo imediato, uma operação mecânica. Torna-se necessário, então, discutir as mediações, os discursos que irão assegurar essa passagem. A busca desse entendimento implica, portanto, uma reflexão profunda sobre o sentido do nosso próprio passado (KIEFFER, 1986, p. 22).

A música da corte, ao menos, segundo Elías (1995), não era o maior prazer na vida de Mozart. Angustiado, ele sabia que viver como músico em Salzburgo seria a pior das crueldades que a vida poderia reservar a alguém. Mozart acompanhava o pai como músico da corte, sabia que se ficasse em Salzburgo teria que “criar” o que seu mecenas/empregador mandasse,

enfim, sabia que a “segurança” do lugar “garantido” cobrava um preço muito alto. Elias observa que:

No entanto, após um exame mais acurado, não é raro que as realizações notáveis ocorram mais frequentemente em épocas que poderiam, no máximo, ser chamadas de fazes de transição, caso usemos o conceito estático de “épocas”. Em outras palavras, tais realizações surgem da dinâmica do conflito entre os padrões de classes mais antigas, em decadência, e os de outras, mais novas, em ascensão (ELIAS, 1995, p. 15).

A vida de Mozart ilustra nitidamente a situação de grupos burgueses *outsiders* em uma economia dominada pela aristocracia de corte, em um tempo no qual o equilíbrio de forças ainda era muito favorável ao *establishment* cortesão, mas não a ponto de suprimir todas as expressões de protesto, ainda que apenas na arena, politicamente menos perigosa, da cultura (ELIAS, 1995, p. 16).

No lapso de tempo que vai da semana de 22 até o advento do Estado Novo, Villa-Lobos vive todos os infernos astrais possíveis a um artista que tenta viver de sua arte. Assim como Mozart, já apontado anteriormente, nas cortes absolutistas vê sua liberdade criativa sendo engolida pela obrigação de ter que compor para seus senhores.

Com respeito à música, a situação ainda era muito diferente naquela época – especialmente na Áustria e em sua capital, Viena, sede da corte imperial, como, em geral, também nos pequenos países alemães. Tanto na Alemanha como na França as pessoas que trabalhavam neste campo ainda eram fortemente dependentes do favor, do patronato e, portanto, do gosto da corte e dos círculos aristocráticos (e do patriciado burguês urbano, que seguia seus exemplos). Na verdade, mesmo na geração de Mozart, um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e à sua família, tinha de conseguir um posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações. Não tinha escolha. Se sentisse uma vocação que o levasse

a realizações notáveis, quer como instrumentista, quer como compositor, era praticamente certo que só poderia alcançar sua meta caso conseguisse um cargo permanente numa corte, de preferência uma corte rica e esplêndida (ELIAS, 1995, p. 17-18).

Villa-Lobos também entra no mercado traiçoeiro e cruel de compor músicas por encomenda ou ter que organizar espetáculos sem saber se terá público para assisti-lo. E chega o Estado Novo de Vargas. Destarte, para um músico erudito na época do Estado Novo, como foi Heitor Villa-Lobos, não ter quem financiasse a publicação de suas obras e a divulgação de seu trabalho era algo desolador. Villa-Lobos sabia que a intervenção do Estado como apoiador e financiador de sua música poderia contribuir também para o sucesso ainda não alcançado no Brasil e fortalecer o sucesso alcançado na Europa. A pesquisadora Cheriñavsky (2003, p. 68) nos diz que “[...] desde as primeiras intervenções de Heitor Villa-Lobos junto ao governo de Vargas até o fim do Estado Novo, as relações entre ambos foram se ampliando cada vez mais”, pois “tanto a figura do chefe político quando a do compositor ganhavam destaque no cenário nacional e internacional”. Nisso a propaganda Estadonovista era muito eficiente:

Vargas passara de representante do Governo Provisório a “glorioso” Chefe da Nação Brasileira, e Villa-Lobos, de jovem compositor talentoso e desconhecido, transformara-se no maior expoente da música do Brasil – há quem diga, das Américas (CHERÑAVSKY, 2003, p. 69).

Era o que Heitor Villa-Lobos precisava. Tanto para dar continuidade ao seu desejo de ser cantado e conhecido por todo o Brasil, discurso este que o maestro alimentava desde jovem, como também de continuar levando sua música para a Europa e para o mundo.

Ser reconhecido na Europa em 1930, como queria e conseguiu Heitor Villa-Lobos, inclusive ser o músico brasileiro mais conhecido do que Carlos Gomes, um século antes, esse sonho do reconhecimento europeu, captado muito bem por Norbert Elias, faz um de seus filhos ilustre sofrer

tanto em sua luta pela liberdade. “Mozart, procurando emprego em Paris, é o tipo de episódio que não se esquece facilmente. Ficou irritado e magoado com o tratamento que recebeu e realmente não tinha a menor ideia do que estava acontecendo.” (ELIAS, 1995, p. 26). Pode-se dizer que o paradigma da época de Mozart era aquela estrutura social que impôs ao músico a condição de vida que teve, ele não precisava aceitar, se quisesse correr o risco, ter a coragem de não aceitar a condição imposta pela vida. E foi o que Mozart fez.

O conflito deste compositor com o seu empregador, e na verdade a sua vida inteira, mostra de maneira paradigmática como o músico burguês daquela época – mas não o escritor burguês – dependia de um emprego na corte, ou pelo menos em um patriciado da corte. Mas na Alemanha (incluindo a Áustria) e na Itália havia uma solução possível para os músicos, uma chance de procurar outro emprego para quem não estivesse satisfeito com o que tinha. Essa oportunidade estava ligada à estrutura peculiar de governo em tais territórios (e não à ascensão da burguesia) e foi da maior importância para o desenvolvimento da música nas regiões alemãs e italianas (ELIAS, 1995, p. 28).

A decisão de Mozart de largar o emprego em Salzburgo significou que, ao invés de ser o empregado permanente de um patrono, ele desejava ganhar a vida, daí por diante, como “artista autônomo”, vendendo seu talento como músico e suas obras no mercado livre (ELIAS, 1995, p. 32).

Em outras palavras, Mozart representava o artista livre que confia acima de tudo em sua inspiração individual, em uma época em que a execução e a composição da música mais valorizada pela sociedade repousavam, a bem dizer, exclusivamente nas mãos de músicos artesãos com postos permanentes, seja nas cortes ou nas igrejas das cidades (ELIAS, 1995, p. 34).

Sua rebelião pessoal contra a humilhação e a repressão que sofria nos círculos cortesãos, seja ao procurar emprego, seja como empregado, tinha, à primeira vista, alguma coisa em comum com a revolta, principalmente nas partes não austríacas do império alemão, que encontrava expressão na literatura humanitária, cujos conceitos básicos eram educação (*Bildung*) e cultura (*Kultur*) (ELIAS, 1995, p. 37).

Como os burgueses pioneiros desse movimento filosófico e literário, Mozart insistia em sua dignidade humana, independentemente de origem ou posição social. Ao contrário do pai, nunca aceitou em seu íntimo a posição de inferioridade. Nunca se conformou com a condescendência com que ele e sua música eram tratados (ELIAS, 1995, p. 37).

Aqui no Brasil, um século depois de Mozart, temos o contrário, o músico modernista está no governo, Heitor Villa-Lobos tornou-se funcionário público. Ser empregado do mecenas/empregador é o melhor negócio, ao menos no caso de Villa-Lobos. Quem nos dá importantes dicas para a melhor compreensão de Villa-Lobos como funcionário público é Arnaldo Contier, segundo o qual:

[...] para Villa-Lobos, a concretização de seu projeto para que se oficializasse o ensino do canto orfeônico e fossem tomadas outras medidas em relação à música nacional somente poderia viabilizar-se sob a proteção [...] de um Governo Forte e perfeitamente esclarecido dos problemas sociais e educacionais do seu povo [...]. (CONTIER, 1998, p. 29).

Talvez Heitor Villa-Lobos estivesse, com isso, querendo justificar ou quem sabe dar mais consistência à sua “necessária” participação no governo como funcionário público, pois quem seria mais “preparado” para lidar com os problemas sociais e educacionais de seu povo do que alguém que conhecesse a alma do povo brasileiro? Alguém que conhecesse cada palmo deste país? Alguém que conhecesse, inclusive, a Europa, o mundo? Heitor Villa-Lobos! Era assim que o maestro buscava passar uma imagem de preparo para esse papel importante em nossa sociedade que a música deve ocupar.

Dando continuidade, Contier vai mais longe. Atento às relações que vão se estabelecendo entre o governo e os artistas, no nosso caso o artista Heitor Villa-Lobos, ele nos coloca que:

[...] os ideólogos do Estado Novo ou do Brasil Novo perceberam claramente a importância dos meios modernos de comunicação (rádio, jornal, disco) e de algumas artes (música) como recursos capazes

de politizar rapidamente as massas populares [...].
(CONTIER, 1998, p. 38).

Assim, com os ideólogos pensando dessa forma, vendo nas artes a possibilidade de politização das massas, e Villa-Lobos vendo na música a concretização desse projeto nacionalista, o “novo” discurso modernista vai ficando cada vez mais harmonioso. Dessa maneira, para Contier, “[...] o compositor erudito procurou infiltrar-se na máquina burocrático-administrativa para angariar verbas e apoio oficial para a apresentação de suas obras ou, ainda, para apresentar projetos sobre organização de programas em defesa do folclore nacional” (CONTIER, 1998, p. 43). Assim se fez. O projeto do Canto Orfeônico foi concretizado, as escolas do Brasil iriam cantar.

A situação de Mozart se apresenta muito singular:

Sua situação era muito peculiar. Embora fosse um subordinado, socialmente dependente dos aristocratas da corte, a clara noção que tinha de seu extraordinário talento musical levava-o a se sentir igual, ou mesmo superior a eles. Era, numa palavra, um “gênio”, um ser humano excepcionalmente dotado, nascido numa sociedade que ainda não conhecia o conceito romântico de gênio, e cujo padrão social não permitia que em seu meio houvesse qualquer lugar legítimo para um artista de gênio altamente individualizado (ELIAS, 1995, p. 23-24).

Com Heitor Villa-Lobos vamos ver que antes mesmo de ser funcionário do governo Vargas o maestro teve sua primeira experiência com o governo de São Paulo, quando fez pelo interior do Estado uma excursão para divulgar e “explicar” a música erudita. Aliás, essas excursões foram tão representativas, tanto para Villa-Lobos como para o governo, que é a partir dessa experiência que o maestro encontra um caminho para chegar até Vargas. Mozart, com seu pai, fez várias excursões pelas cortes europeias, mas ainda era “só” um menino prodígio. Vê-se que de certa forma Villa-Lobos está concretizando seu desejo. Contier nos diz que “[...] entusiasmado com as experiências realizadas em São Paulo, em 1930 e 31, Villa-Lobos continuou a organizar, na cidade do Rio de Janeiro, grandes

espetáculos cívico-artísticos em lugares públicos” (CONTIER, 1998, p. 27). Dentro desse contexto surge a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), uma instituição criada em 1932 por Anísio Teixeira, então secretário da educação da Prefeitura do Distrito Federal, para que Villa-Lobos executasse o projeto orfeônico que havia iniciado em São Paulo no final de 1930. O órgão criado por Anísio teria por pouco tempo como coordenador o próprio maestro Villa-Lobos, agora funcionário do Estado.

Algumas considerações

Heitor Villa-Lobos, enfim, chega a funcionário público. Implanta um curso de canto orfeônico nas escolas primárias, secundárias e profissional, visto que “[...] de acordo com o decreto nº 18.890, de abril de 1931, sobre a reforma do ensino, tornou-se obrigatório o ensino de canto orfeônico nas escolas acima citadas (primárias, secundárias e profissionais)” (MAIA, 2000, p. 34). Agora sim, com a execução e fiscalização pela SEMA, Heitor Villa-Lobos iria pessoalmente treinar e instruir os professores para a execução do projeto em todo o Brasil. No Rio de Janeiro, com o maestro, os professores iriam adquirir os conhecimentos básicos para a criação de grupos orfeônicos nas suas escolas. A decisão era política, vinha de cima para baixo, pretendia ter alcance nacional e utilizava como principal argumento a força unificadora, integradora da música e do canto coral.

No Estatuto do Orfeão de Professores do Distrito Federal, fundado por Villa-Lobos em 1932, existia um artigo que simbolizava toda a deferência que deveria ser prestada pelo artista ao trabalho: “Art. 13º – Os professores, que ingressarem no Orfeão ficam imediatamente considerados orfeonistas, tendo de fazer o seguinte compromisso: Prometo de coração servir à arte, para que o Brasil possa, na disciplina, trabalhar cantando” (MUSEU VILLA-LOBOS – Pasta 67 – Ed. viv. Art/orf.prof. – HVL 04.03.03).

No governo, Villa-Lobos pontua sua atuação tanto no país como no estrangeiro. Indiretamente diz que a música é uma eficiente maneira de fazer propagando do Brasil, nesse caso do governo brasileiro, tanto no país como no estrangeiro. A consciência da classe artística de novo se

revela. O maestro defende o campo das artes em geral e não apenas dos músicos, muitos dos músicos clássicos. Em seu discurso há espaço para o folclore, para a música popular. Villa-Lobos ainda busca focar a imensa “importância” que tem o governo na proteção das artes e dos artistas em geral, a ponto de dizer que essa proteção irá salvar o artista e a arte.

Outro momento em que este compositor atuou como funcionário público foi quando “[...] certa vez na arena do canto de uma das escolas, Villa-Lobos constatou com tristeza que as crianças não sabiam cantar os hinos patrióticos, principalmente o Hino Nacional Brasileiro” (MARIZ, 2005, p. 56). Ele não perdeu tempo, baixou imediatamente um “ato” proibindo que o hino fosse cantado.

A proibição do hino nas escolas repercutiu como uma bomba, um escândalo! Os jornais exploraram ao máximo a decisão tomada pelo maestro. Mas Villa-Lobos estava com a consciência tranquila. O governo lhe dera carta branca. Era um funcionário público! Só tinha que prestar contas ao seu secretário da Educação. Portanto, seguindo essa lógica, intranquilo estaria se consentisse em deixar que o hino do nosso Brasil continuasse tão mal cantando. A relação de Heitor Villa-Lobos com o Estado ainda não desafinaria, não desta vez.

Os discursos são muitos: a música, a educação, a brasilidade, o novo, a mudança, a originalidade. A música de Heitor Villa-Lobos e o Canto Orfeônico (VILLA-LOBOS, 1940), os vestígios deixados por alguns documentos, entrevistas, cartas, partituras, letras de músicas, congressos no exterior e dedicatórias de músicas - como a que fez a Gustavo Capanema -, tudo deve ser pensado como discurso de discursos. Percebe-se que Heitor Villa-Lobos foi um músico do seu tempo, um músico do Estado Novo, um músico do modernismo, inquieto. E talvez, acima de tudo, um cidadão que virou funcionário público e usufruiu de tudo o que o Estado poderia proporcionar a um artista da época.

“Destino” diferente teve Mozart. Para concluirmos este trabalho, as aproximações e aporias em Villa-Lobos e Mozart, “[...] não devemos deixar de perguntar o que teria acontecido com Mozart caso não tivesse ficado tão profundamente convencido, a uma idade relativamente jovem, da natureza especial de seu talento musical, e de seu dever de dedicar-lhe sua vida. Teria

sido capaz de produzir os trabalhos musicais aos quais deve sua posterior classificação de gênio, se na crítica situação de 1781 não tivesse tido força para resistir às pressões de seu senhor, de seus superiores na corte e de seu pai – resumindo, as forças combinadas de Salzburgo?” (ELIAS, 1995, p. 123). Bom, Elias arrisca algumas respostas e análises. Em história sempre é arriscado prever como teria sido. Por aqui, a indagação também existe: e se Heitor Villa-Lobos não tivesse o apoio do “Pai dos Pobres”?

Quanto a Mozart, a Europa o admirava como menino prodígio. Viena o aceitara, mas em Viena tudo é fugaz! A elite da época, que consome música, não fica por muito tempo fascinada por um “gênio”, querem mais, e mais, e mais novidades. As cortes maiores? Bem, como já se disse, estas tinham influência, de certa forma, sobre as menores, como a pequena Salzburgo. Mozart precisaria de um “padrinho” e seu monarca não estava nem um pouco a fim. “Mozart era um observador perspicaz do que acontecia a seu redor – em relação a particularidades e pequenos fatos” (ELIAS, 1995, p. 122). No entanto, ele saiu da corte de Salzburgo, foi para Viena, e nada aconteceu como imaginara. Viena é fulminante, tudo passa, tudo é rápido. Parece uma contradição a sociedade da época de Mozart, assim como também parece o governo da época de Heitor Villa-Lobos. No entanto, a coerência daquela sociedade estruturada é clara, assim como fora no governo brasileiro. Talvez a arte que aspira a liberdade é que se confunde em certos momentos e não avalia a realidade com criticidade. Elias (1995, p. 122) lembra que em Mozart “[...] seu senso de realidade era limitado, e consideravelmente prejudicado por seus desejos e fantasias”. Confuso, inquieto, parecendo um modernista. Na verdade, um artista, assim como Heitor Villa-Lobos. Findamos não nos esquecendo de que o período imediatamente posterior à Semana de 22, que vai até 1930, é conhecido como a *primeira fase modernista*, ou “fase heroica”. A palavra de ordem é: liberdade. Liberdade era o sentimento que mais existia em Villa-Lobos e em Mozart, pois a essa altura o maestro Heitor Villa-Lobos já tinha percorrido todo o território brasileiro atrás da nossa “verdadeira música”, e teria dito: “A música brasileira começa comigo” (MARIZ, 2005, p. 45). Mozart, um século antes, foi corajoso ao sair da Corte de Salzburgo e se tornar “livre” em Viena.

Referências

- ALZUGARAY, Domingo; ALZUGARAY, Cátia. *A vida dos grandes brasileiros: Villa-Lobos*. São Paulo: Três, 2001.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: as aventuras da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CHERNÁVSKY, Anália. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Campinas: [s.n.], 2003.
- CIVITA, Victor (Ed.). *Nosso Século 1930/1945: A Era de Vargas - 2ª parte*. Edição exclusiva para o Círculo do Livro, organizada por Abril S.A. Cultura. São Paulo: Abril, 1980.
- CONTIER Arnaldo D. *Brasil Novo, Música Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. 1988. Tese (Doutorado de Livre Docência em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, v. 1, parte II, 1988.
- _____. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru: EDUSC, 1998.
- ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Organizado por Michael Schroter. Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Aula inaugural no *College de France* pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2009.
- HARTOG, François. *Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- KIEFFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira: Movimento/MinC/Pró-Memória* – Instituto Nacional do Livro. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- MAIA, Maria. *Villa-Lobos: alma brasileira*. Rio de Janeiro: Contraponto; Petrobrás, 2000.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil. 2. série; v. 167).
- _____. *Villa-Lobos: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- PELLEGRINI, Tânia; FERREIRA, Marina. *Palavra e arte: 2º grau*. São Paulo: Atual, 1996.

- RIBEIRO, João Paulo. *Villa-Lobos*. São Paulo: Martins, 1987. (Coleção o Pensamento Vivo).
- SILVA, Francisco Pereira da. *Villa-Lobos*. São Paulo: Editora Três, 1974.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto orfeônico*. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940. V. 1. Parte do Guia prático do Canto Orfeônico.
- WISNIK, José Miguel. *Algumas questões de música e política*. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.