

LIÇÕES DE HARMONIA

FLÁVIA CAMARGO TONI

Instituto de Estudos Brasileiros
IEB - Universidade de São Paulo

Resumo

A partir de 1922, e através das amizades de Villa-Lobos, Luciano Gallet e Camargo Guarnieri, Mário de Andrade tentará estabelecer uma “gramática musical brasileira” buscando soluções harmônicas que fujam dos padrões franceses e italianos. A experimentação do musicólogo pode ser acompanhada na correspondência com os compositores.

Abstract

Beginning in 1922, and by means of his friendship with Villa-Lobos, Luciano Gallet, and Camargo Guarnieri, Mário de Andrade tried to establish a “Brazilian musical grammar,” seeking harmonic solutions that eluded French and Italian standards. The musicologist’s experimentation can be traced in his correspondence with the composers.

Palavras-chave

Mário de Andrade; Villa-Lobos; Luciano Gallet; Camargo Guarnieri; música brasileira.

Keywords

Mário de Andrade; Villa-Lobos; Luciano Gallet; Camargo Guarnieri; Brazilian music.

Início da amizade

Em fevereiro de 1922, o público que comparece aos Festivais da Semana de Arte Moderna conhece a música de Heitor Villa-Lobos, dentre outras artes brasileiras ali apresentadas, obras recém-criadas nas artes plásticas e na poesia. As partituras que o compositor traz do Rio de Janeiro são desconhecidas até mesmo do professor de Estética e História da Música do Conservatório Dramático, Mário de Andrade, um dos membros da comissão organizadora da Semana, porque até aquela data o maestro carioca ainda não se apresentara em São Paulo. Nos dias que antecedem o primeiro concerto no Teatro Municipal, o do dia 13 de fevereiro, Oswald de Andrade assiste a um ensaio – e é muito provável que Mário também estivesse na seleta platéia – e conta para os leitores do *Jornal do Commercio*:

[...] Villa-Lobos movia-se irrequieto, perturbado, carregando todo o sofrimento da vida. E os seus músicos espalhavam pelo palco, sem fim, a sonoridade solene e estranha dos seus acordes feitos de cérebro e alma, de canção torturada e de alegre amargura. Que violência suave, que rompimento de velhos mundos estáticos, que sensibilidade cantante através de todas as desordens, de todos os choques, de todos os saltos frios, de todas as invasões abismais.¹

Se lá esteve, Mário de Andrade apenas escuta. Nada escreve. Outro indício de que ele nada conhecera de Villa-Lobos até então é a ausência de programas de recitais com peças do compositor em seu arquivo. Meses antes, a 21 de outubro de 1920, a cantora Vera Janacopulos, brasileira que residia na França, se apresentara em São Paulo tendo Ernani Braga como pianista acompanhador. Destacada intérprete dos modernos Stravinsky, Prokofiev, Falla, Ravel, Milhaud e Poulenc, traz para os paulistanos as obras de Agostino Cantù, Glauco Velasquez, Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno, além de autores franceses e russos. A cantora, cujo nome figura na musicologia brasileira por ter participado do primeiro concerto de Villa-Lobos em Paris, também só conheceria as composições do autor das *Bachianas* nessa temporada. Mais sorte tiveram os cariocas que ouviram-na cantar, a 2 de agosto e a 6 de novembro do mesmo 1920, *Sino da aldeia*, peça do recém-descoberto “jovem músico”:

¹ Carlos Gomes versus Villa-Lobos, 12 fev. 1922, in M. E. Boaventura (org.) 22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos, São Paulo, Edusp, 2000, p. 79.

Residindo na Europa e dando ultimamente concertos na América do Norte, nunca ouvira a música de Villa-Lobos, nem mesmo o seu nome. Só ao chegar o verão passado, por me interessar pela música dos compositores brasileiros, soube que existia aqui um jovem músico, que compunha obras que podiam figurar nos meus programas. Tive ensejo de conhecer o jovem compositor, e, apenas ouvi a sua música, compreendi que tinha diante de mim um gênio musical.²

Após a aproximação de Mário de Andrade e de Villa-Lobos durante os dias da Semana de fevereiro, ambos viverão tempos agitados: enquanto o poeta trabalha na edição de *Paulicéia desvairada*, que a Casa Mayença publica em 1922, o músico tem suas obras programadas em salas do Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e da Argentina por Arthur Rubinstein e pela Orquestra Filarmônica de Viena, para citar apenas alguns nomes. Além disso, planejando passar uma temporada na França, Villa-Lobos organiza uma série de quatro concertos para angariar fundos dedicando cada uma das noites a certa personalidade: Epiácio Pessoa, Estácio Coimbra, Marçílio de Lacerda, Renaud Lage e Arnaldo Guinle. Assim, a 11 de novembro, 1º, 9 e 15 de dezembro, cerca de cem artistas apresentarão obras compostas a partir de 1913 para várias formações instrumentais e vocais.³ O livreto da série de concertos contém informações importantes sobre o compositor e sua obra, e Villa-Lobos endereça um exemplar para o professor paulistano agradecendo o volume da *Paulicéia* que recebera:

Caro Mário

Agradeço-te, sensibilizado, pelo teu livro.

Um documento poderoso da ação férrea no movimento literário de hoje.

Bozínamos! Bozínamos! os pacatos burgueses e os repitís medíocres, se conformarão com essa música, porque está inteiramente no caminho das leis Universais, o ensinamento aos pobres de espírito de tudo aquilo que eles não apreendem, ao pressentirem.

Abraça-te o Villa-Lobos

O livreto do concerto será guardado pelo poeta e a *Paulicéia* embarcará, a 30 de junho de 1923, na bagagem do compositor para a França. Uma vez instalado no apartamento de Arnaldo Guinle, onde viverá a primeira temporada parisiense entre o segundo semestre daquele ano e o primeiro semestre de 1924, Villa-Lobos escolhe os versos de *A menina e a canção*, extraídos do livro do amigo, e se apressa em divulgar a novidade.

A 23 de agosto de 1923 ele conta para Mário de Andrade que em apenas três horas escrevera um dueto para violino e canto sobre o poema onde o violino “[...] é tomado por várias situações, sendo que a melhor é aquela que lembra o nosso

² L. Guimarães et al. *Villa Lobos visto na platéia e na intimidade*, Rio de Janeiro, Gráfica Editora Arte Moderna, s. d., p. 46.

³ O livreto do programa permite recuperar os nomes dos seguintes intérpretes e conjuntos participantes das quatro récitas: Margarida Simões, Marianna Leal, Dolores Belchior, Antonietta de Souza, Armando Ciuffi, Asdrubal Lima, João Athos, a Escola Cantorum Santa Cecília, os quarenta meninos da Escola Coral do Teatro Municipal, Victor Pereira de Castro, Sílvio Piergili, Maria Emma, Frederico Nascimento, Vicente Celestino, Newton de Pádua, Sílvia Figueiredo Mafra e Paulina D’Ambrósio (*Série Programas*, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP).

tradicional cavaquinho, por formar um ambiente típico e haver um forte contraste de ritmos. [...]”⁴ Está animado com a receptividade de Vera Janacopulos, que admira a “concepção moderna” da peça a ponto de incluí-la no repertório. Dedicada a Alexis Staal – marido da cantora – *A menina e a canção* é o primeiro movimento da *Suite para canto e violino*, que traz, na seqüência, *Quero ser alegre e Sertaneja*. A obra vai sendo composta aos poucos, pois a 23 de outubro, quatro meses após a data da carta para Mário de Andrade, só as duas primeiras partes serão apresentadas na Salle des Agriculteurs com Yvonne Astruc, ao violino, e a própria Vera.

Outro tema de importância na carta é a solicitação para que Mário de Andrade envie, com urgência, as partes da *Sonata fantástica* para violino e piano, uma das “[...] músicas, as quais foram dirigidas para tua responsabilidade [...]”. Ao despedir-se calorosamente com “Um longo abraço do teu / Villa” fornece o endereço para a resposta: 11- Place St. Michel – Paris”.

Explica-se: a 17 de abril de 1922, em São Paulo, Leônidas Autuori e Souza Lima participaram de concerto dedicado à obra de câmara de Villa-Lobos onde foram executados, entre outros números, a *Sonata* e, com Lucília Guimarães, ao piano, e Armando Bellardi, ao violoncelo, o *Trio n.º 1*. A “responsabilidade” evocada do amigo faz crer que Mário tenha participado da organização do recital e ele se apressa para esclarecer o ocorrido:

S. Paulo 25 de setembro [de 1923]

Villa querido

Tua carta que prazer. Tua carta triunfal. Vejo que estás com o verdadeiro espírito que eu te desejava. Coragem e entusiasmo a que nenhuma pieguice e restrição desses franceses abaterá. Bravo.

Estou louco por ver e ouvir *A menina e a Canção*. Sou feliz em saber que de alguma coisa te serviram esses meus versos. Que bela coisa deves ter feito!

Os teus manuscritos já estão há bastante tempo em mãos de dona Lucília. Foi o que me disse o Leônidas Autuori, muito antes de eu receber tua carta. Como sabes estive bastantes dias fora de S. Paulo. Descansei a respeito dos teus manuscritos pois o Leônidas me afirmou que iam breve para o Rio. Chegado a S. Paulo na 2a. quinzena de julho caí doente. Garganta. Proibição absoluta de falar. Assim fiquei até quase meados de agosto. Só depois disso soube pelo Luís Aranha que o Autuori ainda não mandara as músicas. Procurei-o. Prometeu-me que elas seguiriam breve. Depois cientificou-me que estavam já nas mãos de tua mulher. Só então descansei.

Em todo caso vou escrever a dona Lucília para saber se a *Sonata Fantástica* já partiu para Paris. Contar-lhe-ei teu desejo e pressa. Os músicos aqui estão molengos. Pouca reunião. A amizade anda desconjuntada. Cada um trabalha e vive para seu lado. Certo desânimo em alguns. Eu, trabalho sempre, com entusiasmo e afinco. Sinto-me feliz e espero. Mas não espero só por mim. Espero por ti, por Brecheret, por Anita, toda esta *troupe* divina, Ronald, Luís, etc, etc, o melhor Circo de Cavalinhos que jamais houve no Brasil.

Abraços Abraços Abraços Abraços

Escreve-me de quando em quando. Não te esqueças de contar vitórias. Desejo-as de coração. Lindas e totais.

Mário⁵

⁴ Carta datada “Paris, 23/8/923”, assinada, ms. a tinta preta, papel azul, 2 fls. (27x21,1 cm), borda superior irregular. (*Série Correspondência*, Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros/Universidade de São Paulo).

⁵ Carta datada “S. Paulo 25 de Setembro”, original no Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

Uma encomenda

Villa-Lobos se apresenta em São Paulo poucos meses após o regresso de Paris e Mário de Andrade pode, então, acompanhar o que há de mais recente na produção do compositor: em fevereiro de 1925 ele rege a Sociedade de Concertos Sinfônicos, no Teatro Municipal, onde Nascimento Filho, barítono, interpreta *Louco* (versos de J. Cadilhe), entre obras de Carlos de Campos e Alberto Nepomuceno e a segunda récita, a 18 de fevereiro, homenageando Dona Olívia Guedes Penteadó e Paulo Prado, é dedicada exclusivamente à sua música de câmara. Um grande elenco de intérpretes⁶ executa desde obras mais antigas, como as *Danças africanas*, de 1914, já conhecidas do público paulistano que compareceu à Semana de Arte Moderna de 1922, até o recente *Noneto*, de 1923, e o novíssimo *Choros nº 2*, de 1924. Em seu *Fichário Analítico*, provavelmente após o concerto, Mário observará:

Nonetto, Encurtando sempre mais os seus temas melódicos, o Villa atingiu ao que nem mais temas são, com *Nonetto* e *Trio de sopro*. São elementos temáticos, tão elementares que nem se pode dizer sejam nacionais porque não havendo intervalos melódicos característicos nacionais, como na música árabe, os elementos melódicos usados pelo Villa no *Nonetto* como no *Trio* são universais realmente e tanto se prestam a uma melodia brasileira, como francesa ou alemã, tão elementares e curtos eles são. Raro um ou outro mais desenvolvido dá uma nota melódica nacional a estas obras. É no ritmo que está o brasileirismo dessas obras. Já na *Sertaneja* por exemplo, embora a mesma observação possa ser feita nesta peça, abundam mais desses elementos melódicos, embora não propriamente tirados do folclore, mas como fazem principalmente os espanhóis, Albeniz, Falla, da própria autoria do compositor. É assim que da cantiga *Espingarda pá, pá pá...* Villa se aproveita só do ritmo, deformando-lhe a melodia. É curioso ainda notar-se sob este ponto que Villa, mais do que de elementos melódicos nacionais, se aproveita de certos arabescos melódicos ou harmônicos que freqüentam com assiduidade o acompanhamento dos nossos violeiros ou mesmo as suas peças solistas. Assim no *Choro para flauta e clarineta*, único que pude examinar, assim na *Sertaneja* (início e final) e muitas vezes no *Trio* e no *Nonetto*.⁷

A 18 de fevereiro de 1925, na primeira oportunidade de ouvir o amigo após a estada parisiense, também chama atenção do crítico a solução harmônica adotada pelo compositor em seus novos trabalhos. Agora ele acredita que o maestro possa dar conta de um projeto que lhe é caro, aguarda alguns meses e artissa:

São Paulo, 3 de agosto de 1925⁸

Villa querido:

[...]

Ontem pensei muito em você. Recebi uma coleção de peças dum músico moderno chileno, um tal Ollende [sic], conhece? Pois um sujeito muito interessante. Peças inspiradas na música

⁶ Alfredo Bellardi, Américo Bellardi, Mário Mascherpa, Armando Bellardi, Alfredo Corazza, Spartaco Rossi, Antenor Driuzzi, Alberto Romanelli, Angelo Morgana, Guilherme Mignone, Nascimento Filho, Hermínio Canella, José Torres, Carlos Damasco, J. Pércles, F. Lavieri e o Coral Schubertchor. (*Série Programas*, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP).

⁷ *Fichário Analítico*; autógrafo a tinta, ficha (11,5x8 cm). (*Série Manuscritos*, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP).

⁸ Carta datada "S. Paulo 3 - VIII 925", original no Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro.

popular, de fatura curiosíssima e harmonização extraordinariamente fina sem exageração. Um bom-gosto excepcional. Não me parece sujeito genial não, porém sensibilidade certa sempre despertada e acompanhada por uma técnica seguríssima e rica. Porém não foi por nada disso que me lembrei de você quando lia as peças dele: foi porque as tais peças são dum gênero de que há muito eu estava pra te pedir alguma coisa. Eu sei a facilidade maravilhosa do espírito de você Villa e acho que não tomaria muito seu tempo escrever uma série por exemplo de Vinte Peças Populares brasileiras pra piano. Não pense não que estou fazendo encomenda nem achando que você está fazendo caminho errado. Artista verdadeiro nunca faz caminho errado e você sabe o meu, o nosso entusiasmo aqui pelas últimas coisas que você tem feito. Então o *Trio*... você não imagina a sôdade que eu tenho dos dias que ele passou na minha casa. Um tempinho que eu arranjava, pronto: corria pro piano examinar mais um pedaço dele. Que coisa linda! Tenho uma loucura pelo *Trio*, palavra. Se eu lembro essas peças é porque a literatura pianística brasileira está carecendo delas. E só um artista como você poderia dá-las de maneira a serem representativas da nossa raça e sem deformações italianizantes ou debussiantes. Atualmente no Brasil eu só vejo você pra escrever essas músicas. Tente Villa. Será certamente mais uma obra maravilhosa. Estou carecendo delas pro meu curso. Você já sabe que quem introduziu e sustentou você no Conservatório daqui fui eu. Tenho essa felicidade. Pois me mande essas peças que serão adotadas como as outras todas Disse vinte porque não carece fazer coisas compridas. Um tema popular de moda, de dança, de lundu harmonizado da maneira tão característica de você. Seria uma delícia! E com a facilidade que você tem não tomaria muito tempo. Pense nisso e faça as peças como entender. Você sabe o que fará e não estou aqui pra dar conselhos. Estou pedindo porque careço disso pros meus cursos e o Brasil carecendo pra sua literatura musical. E é uma coisa que só Villa Lobos pode fazer agora no Brasil.

[...]

Mário

Conhecedor das vaidades do amigo, Mário lança mão de dois subterfúgios para encomendar uma obra para piano, elogiando um compositor contemporâneo e lembrando, com saudade, as peças executadas por Leônidas Autuori, em abril de 1922, aquelas que passaram um tempo na Lopes Chaves.

Três anos após o primeiro contato de Mário de Andrade com a obra de Villa-Lobos ele tem delineados, para si, certos aspectos estéticos para o catálogo futuro do compositor. Na carta, instiga o amigo a compor "à maneira" de Humberto Allende, "o músico moderno chileno" autor das *12 tonadas de carácter popular chileno*,⁹ para piano. O que talvez tenha chamado mais a atenção do crítico nas *tonadas* de Allende é a solução harmônica despojada de artifícios, ditada pelo perfil melódico de cada peça. A busca de tal solução preocupa particularmente o dublê de musicólogo e poeta naquele momento. Em 1925, ao elogiar Humberto Allende pela "harmonização extraordinariamente fina sem exageração", Mário também está sugerindo a Villa-Lobos que adote o mesmo procedimento para compor as peças para piano e reforça o formato da encomenda pretendida ao dizer que só ele podia fazê-las "sem deformações italianizantes ou debussiantes". À época o musicólogo pesquisa obstinadamente a construção de gramáticas brasileiras, uma para a linguagem e a outra para a música, tentando conciliar o fazer popular e a criação artística erudita nas duas esferas de interesse. Trabalhará nesse sentido ao lado de dois outros compositores, Luciano Gallet e Camargo Guanieri, pois não

⁹ Paris, Maurice Senart, cp. 1923, 23p.

escrevendo música, precisa experimentar através das partituras dos outros. No momento vale aprofundar um pouco a relação com Gallet, mais velho e cronologicamente mais próximo de Villa-Lobos do que o maestro de São Paulo.

Harmonia: complicação *versus* riqueza

Em 1927, Luciano Gallet solicita a Mário de Andrade que conheça e analise o conjunto de sua produção porque ele vive um impasse no campo da composição. Mesmo pretendendo ir ao Rio de Janeiro – de lá embarcará, em companhia de Dona Olívia Guedes Penteado para o Norte – o crítico paulista escreve uma longa carta onde os temas centrais são a complicação harmônica e a influência do impressionismo. Na Modinha, dos *Três esboços* de 1925, por exemplo, pondera para Gallet:

[...] Talvez haja um pouco de complicação harmônica em certas passagens. Não se esqueça nunca que tem diferença grande entre complicação e riqueza. Uma obra pode ser ricamente harmonizada sem que haja excesso de sutileza nas harmonias [...]

O mesmo ponto será retomado nas *Harmonizações*, que embora “um pouco complexas” e Gallet tem que “se lembrar que a economia é a lei maior que rege il ciel e gli altri stelle.”, “as peças estão admiravelmente trabalhadas e não perdem caráter pelo simples fato de serem refinadas”.

Porém é incontestável que tem certo excesso de refinamento nas harmonizações de você. Ora isso é desperdício principalmente porque no momento da execução o ouvinte mesmo conhecedor não põe reparo em tanta sutileza e a maioria dela se perde. Esse é um erro que se vai perpetuando desde a Jeune École e sobretudo com os chamados impressionistas. Carece atingir aquele meio termo discreto e finíssimo sobretudo do grandecíssimo enormíssimo Schumann. E aliás a época caminha decididamente pra simplificação. O excesso debussiano e raveliano faz muito que está sendo abandonado [...]

No impasse sobre qual solução harmônica a adotar em função da melodia e do ritmo ele aconselha a Gallet espelhar-se nos compositores mais antigos:

[...] Se lembre sempre da lição dos grandes melodistas europeus, sobretudo Schubert, Schumann e Mussorgski. É na melodia que eles aproveitavam elementos melódicos nacionais e o resto é que era deles, pretendendo infundir caráter expressivo e nativo à construção. Você a respeito de melódica vocal inda está preso com força na maneira de melodizar de Debussy e impressionistas em geral. Franceses [...]

Luciano Gallet estava mesmo desorientado a ponto de escrever: “Cheguei ultimamente a uma sensação de incompatibilidade entre música interior e música brasileira”, ao que mestre Mário diagnostica um doente recém saído do impressionismo. A cura residia na audição de discos:

[...] Creio que um banho completo de Stravinski e Falla duns dois meses havia de fazer bem pra você. Música mecânica. Enfim falaremos [...]¹⁰

¹⁰ *Série Correspondência de Mário de Andrade*, subsérie Correspondência Ativa (Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP).

Mário de Andrade falava de cátedra. A encomenda feita a Villa-Lobos, em 1925, o conselho, espelhado em Allende, para escrever com uma “harmonização extraordinariamente fina sem exageração” surtira efeito. A 12 de abril de 1926 o maestro das *Bachianas* escreve do Rio de Janeiro contando sobre a saúde, os novos projetos e, *en passant*, informa que as peças para piano estão prontas:

Além das Séries dos *Choros* (que já vão a 14) *Os Cinemas* (que são 6) que já tens pelo menos notícias, escrevi uma longa série de 20 peças cujas formas e processos novos dei o nome de *Cirandas*. São todas para piano ou pequena orquestra; e por fim, uma outra série para canto e piano, intitulada *Serestas*.

Em tudo isso, venho completando o meu velhíssimo programa de escrever música regional, ou melhor, de escrever a música deste grande país, sem *estilizá-la*, nem *harmonizá-la*, nem tão pouco *adaptá-la*, no ambiente da técnica musical européia, tão diferente da nossa, que é vivida há séculos nos nossos choros.¹¹

O foco principal da carta é pedir um favor a Mário de Andrade, mas há outros dados de grande importância narrados nas entrelinhas, como o trecho onde relata, brevemente, seu trajeto a partir de 1918. Diz ele:

É verdade que até a minha *Prole do Bebê n° 1* – (1918) –, escrevi dentro da técnica européia, vários temas inteiramente brasileiros, porém, sempre estudando a forma que pudesse ver-me livre desta influência cascuda. Já no meu *Quarteto simbólico* comecei a me ver livre desta terrível peia, aonde no meu *Sexteto Misto* – 1921 – sacudo por completo as asas, e realizo as minhas duas (queridas) *Sinfonias Indígenas* ou *Selvagens* (1922) – das quais nasceram os meus *Mafujás Dançantes*, *Nonetto*, *Malazarte*, os *Choros*, *Cinemas*, *Cirandas*, *Serestas* e não sei o que será mais do teu

Villa-Lobos¹²

O trecho acima, além de revelar certos elementos da gênese das *Cirandas*, avança alguns dados sobre as primeiras obras do catálogo de Villa-Lobos. Como se sabe, o próprio compositor se incumbiu de dificultar a tarefa de construção de um

¹¹ Carta datada “Rio de Janeiro, 12 de Abril de 1926”, ms. tinta, autógrafo (Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP).

¹² Carta assinada “Villa-Lobos”; datada: “Rio, 12/4/1926”; autógrafo a tinta preta; papel branco, pautado; 3 folhas; (23,1x15,8 cm); fl. 3, borda sup.:rascamento; marca de grampo; 2 furos. (Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP). Em 1940, ao escrever para Onyda Alvarenga, Mário de Andrade contará uma versão um tanto diversa sobre o episódio de 1925, embora não contraditória. Com o intuito de se impor aos artistas, confessa que às vezes fazia certa representação teatral demonstrando conhecimento técnico e “[...]sem necessidade pessoal nenhuma enfeito uma passagem com um berloque bem bonitinho, que eu sei que vai produzir um efeito decisivo no aluno... que não sabe que está sendo meu aluno, mas que, me respeitando, insensivelmente vai aprendendo comigo. E às vezes, franqueza, tenho dado golpes admiráveis de segurança. As *Cirandas* e em consequência as *Cirandinhas*, sem dúvida das coisas mais geniais do Villa, ele as deve a mim. Fui que observando certa resistência no Villa em aceitar o aproveitamento folclórico, observando a dificuldade de construção formal dele e outras coisas assim, escrevi uma carta de pura mentira pro Villa, me dizendo encantado com as

catálogo de obras a partir do momento que trocou nomes e fólios de suas partituras reformando, emendando e colando trabalhos de datas diversas e construindo novos trechos. Podemos saber, no entanto, que até 12 de abril de 1926 havia seis quadros do *Cinemas* prontos, mas ele informa que há 20 peças com “formas e processos novos”, chamadas de *Cirandas*, para piano ou pequena orquestra, das quais se conhecem dezesseis para o instrumento solista. O *Quarteto simbólico*, como se sabe, é o *Quatuor*, de 1921, mas pouco ou nada sabemos sobre o *Sexteto misto* – que ele data, na carta, como sendo de 1921 – as *Sinfonias indígenas* (ou *Selvagens*), de 1922, bem como os *Mafuás dançantes* e *Malazarte*. A partir do Catálogo do Museu Villa-Lobos é possível tecer certas hipóteses, mas que permanecem como tal. E se elementos novos surgiram para informar sobre as obras do início da década de 1920, talvez haja algo de novo a se conhecer a partir da pesquisa e exploração de outros acervos de intelectuais e personalidades, da cultura brasileira ou não.

arquitetura

obras de Allende, um chileno que eu fingia descobrir no momento, observava as peças em forma A-B, uma aproveitando um tema popular, outra de criação livre, quando muito se servindo de constâncias folclóricas, coisas assim, e está claro fingindo uma admiração danada pelo homem, que ia escrever sobre ele, coisas que, eu sabia, deixavam o Villa sangrando em sua imensa vaidade. Mas a esperteza maior foi, em seguida, fingindo amizade subalterna, pedir a ele que me escrevesse umas peças de meia-força pros meus alunos de piano. Como sempre: nenhuma resposta, o Villa só escreve carta precisando da gente. Mas poucos meses depois vim no Rio, não me lembro mais onde, era uma festa, havia muita gente, creio que intervalo de concerto, me encontro com o Villa numa roda. E ele imediatamente: 'Olhe, vá lá em casa! tenho umas coisas pra você. Bem! não é nada daquilo que você me pediu!' E sorriu com um arzinho superior meio depreciativo. Eu fui e eram as *Cirandas*. E era exatamente o que pedira, o que tivera a intenção de provocar no Villa, embora estivesse longe de imaginar *Cirandas*" (O. Alvarenga, *Cartas*, São Paulo, Duas Cidades, 1983, p. 282-283). E ainda depois, em 1945, no rodapé da *Folha da Manhã*, Mário de Andrade voltará a recordar a encomenda das *Cirandas* aos seus leitores e, mais uma vez, citando a fonte como sendo H. Allende. Agora, a lembrança serve para corrigir a datação das peças para piano que o compositor ditara para o boletim *Música Viva*.