

Renato
Almeida

HISTÓRIA
DA
MÚSICA
BRASILEIRA

780.981
A 447 II
ex. 2

Ed. 8
Part. 6



HISTORIA
DA
MUSICA BRASILEIRA

RENATO ALMEIDA

DO AUTOR

Em Relevo, Rio — 1917 (exgotado).
Fausto (Ensaio sobre o Problema do Sér) (exgotado) Rio — 1922.
A Formação Moderna do Brasil — Rio — 1923.
Historia da Musica Brasileira — Rio — 1926.

EM PREPARAÇÃO

Psychologia Brasileira.



HISTORIA
DA
MUSICA BRASILEIRA

(42)
BIBLIOTHECA
DO
INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA
Obra N. 20.207
Volume N. _____

RIO DE JANEIRO
F. BRIGUIET & COMP., EDITORES
RUA SACHET, 23
MCMXXVI

780.981
M447h
R. 2

10/18



2013



Nº Sistema:
0283414



A
GRAÇA ARANHA

INTRODUÇÃO

A SYMPHONIA DA TERRA

INTRODUÇÃO

A SYMPHONIA DA TERRA



MUNDO em torno
é todo elle uma al-
legoria. Ao meio
da luz, rebrilham e
fulguram as coisas,
tocadas de oiro,
como num incen-
dio scintillante e
maravilhoso. A côr cria e transfigura, nos
reflexos cambiantes e subtis, entre os tons
intensos e os motivos suaves, numa sur-
preendente harmonia. O sol esbrásêa,

queima as florestas, escalda a terra e põe no mar requintes de brilhos, dando á natureza a alegria e o torpor, o deslumbramento é a melancolia. Na matta, torram as folhagens, arrebentam os troncos, donde escorrem as resinas mornas, e a terra mesma se abre, numa ansia cruel e voluptuosa. A soalheira é uma allucinação. Não só dá côr, mas também som. Vêde a symphonia prodigiosa que se levanta! Gritos vermelhos, melopéas verdes, alaridos de folhas seccas, soluços lilazes e imprecações cinzentas. São as vozes da selva que estrugem. Sons de violinos e obóes, frautas, violoncellos, tambores, fagotes e timbales, harmonizando um rythmo barbaro e grandioso. Até o silencio é uma vóz grave e perturbadora, que resôa e amedronta. Tudo canta; as ramarías gementes, os rios murmurossos, as cascatas em choraes, as cigarras estridentes, os bezouros e os moscardos zumbindo e a passarada, na polytonia dos gorjeios e gritos, dos canarios, das arapon-

gas e dos colleiros. As flores sylvestres e os frutos bravos são notas vibrantes e em tudo ha som, nesse rumor indeciso da terra virgem, que é toda inteira um canto de alegria e de extase.

O'homem, que veiu singrando os mares nas caravellas, com a nostalgia da patria distante, pasmou-se no meio ardente do mundo estranho. Ao deslumbramento succedeu a fadiga e a lassidão e, ao rythmo brutal da natureza, eloquente na sua festa de luz e de som, ficou humilhado, porque a tessitura da sua voz era mesquinha para se altear na orchestração fortissima. Desolado e triste, melancolico num palacio de oiro e pedrarias, chorou, e seu canto foi uma melopéa dolente, de saudade, que lhe irrompia do coração amedrontado no fulgor da terra nova. Na sua fraca imaginativa de europeu não se afinavam os timbres da symphonia brasileira, que amesquinhava o estrangeiro ousado. Era a primeira defesa da terra contra o conquistador audaz.

Humilhava-o. Cantaria uma canção dolorosa e melancolica, por entre o alvoroço perenne de suas harmonias formidaveis.

Resta, porém, ao homem a superioridade de que avisa o grande Pascal: pôde gritar ás coisas — *tu não pensas e eu penso!* Dominaria assim a terra bravia, com sua musica de metaes estridentes e melodias largas. Da mesma fórma que não temeria o embate da natureza para vencel-a, varando de lado a lado, em bandeiras destemidas, a selva mysteriosa e terrivel, não se calaria ante o seu concerto de mil vozes. Cantaria, triste embora, até que seus filhos, já nascidos no scenário prodigiso, pudessem sentir no calor do sangue essa linguagem harmoniosa das coisas, interpretandô-a e unindo a sua voz á dellas no mesmo tom de exaltação. Os que nasceram no paiz novo, já traziam a marca do deslumbramento. Eram imaginosos. Frémiam-lhes na alma as ansias da terra rúde, mas no intimo do coração ficára o travo de melancolia. O extase, por

vezes cessa, para dar logar á tristeza e ao abatimento, que se traduzem nas cordas liricas de um sentimentalismo um pouco amargo. Aquella dôr de seus paes, perdura nelles, como um tributo implacavel da origem differente ao mundo americano. Mais uma vez a terra se vinga de seu desvirginador. Enquanto resoarem nos seus ouvidos as vozes da natureza, aperta-lhes o coração na nostalgia de amesquinhadados. Esse é o fundo de tristeza da psyche brasileira.

Não podiamos deixar de ser musicas. Só as naturezas frias são mudas e a nossa simphoniza a propria luz. Pouco importam as fórmas do canto popular, as modificações autochtones ou importadas; ficou o rythmo brasileiro, com uma côr doirada, cheia de sol, fulgente, maravilhosa. Com elle havemos de criar a nossa musica e os que o desprezarem não construirão nada de definitivo, porque fóra do meio as obras são precarias. Nessa massa rude é que havemos

de plasmar a estatua idéal, que renascerá ao sopro do genio, com carne e sangue, viva e translúcida. Ouçamos as vozes da terra e criaremos o rythmo de nossa arte, profunda e immortal. As enxertias só produzem monstros. Saibamos fazer de todos os toques do concerto natural um motivo de arte e criaremos o nosso mundo sonoro. Que a lição que tivermos de aprender não nos tolde a frescura da voz, não nos encadeie em preconceitos, não nos escureça os olhos! É preciso sentir o contacto brutal com o universo para guardar a marca de sua força indomavel, que a arte transfigura sem apoucar. Sejamos os artistas commovidos do nosso *habitat* maravilhoso, onde cada espirito deve ser livre e sincero, sentindo intensamente o mysterio das coisas. Nos arroubos da imaginação e nos temores da melancolia, façamos nosso canto extasiado ou suave, de heroismo, de ternura, ou de dôr. O artista, que é um criador de valores, não se pôde isolar do meio sem cair no

artificialismo falso e infecundo. Basta-lhe transformar a vida, como se lhe apresenta, em motivos de emoção profunda, de força, ou de belleza. É a obra de criação, milagre sempre renovado e fulgurante no genio dos homens. O temperamento não refoge ao ambiente, mas em todas as formas que tomar, o seu calor terá auxiliado a modelagem. É uma categoria inseparavel do nosso espirito.

I

A MUSICA POPULAR

O CANTO POPULAR — AS VOZES HUMANAS NO
BRASIL — O CANTO DO INDIO, DO POR-
TUGUÊS E DO NEGRO — A MODINHA —
OUTRAS EXPRESSÕES DA MUSICA POPU-
LAR — AS CANÇÕES DO CARNAVAL E O
SAMBA — OS MOTIVOS POPULARES NA
ARTE.

I

A MUSICA POPULAR



CANTO popular, em sua rudeza e ingenuidade, é um motivo permanente de emoção, em que o homem primitivo traduz em face da natureza o anseio

de seu espírito, alegre ou nostálgico, de extase ou de temor. Nos velhos povos podemos deparar nessa origem misteriosa a fonte de monumentos eternos, quan-

do o genio lhe dá o prestigio do universalismo, que vence o tempo e o espaço. As deidades sombrias da theogonia medieval, sem a doçura e a subtileza dos deuses gregos, encheram toda a poesia moderna, que encontrou nas lendas celticas, germanicas e nordicas, uma inspiração ardente e maravilhosa. As fadas, as ondinas, as valküres, os gnomos, os elfos, os koringens, com suas historias terriveis e encantadas, povoaram a imaginação dos homens barbaros, de um symbolismo caprichoso e violento. O grande Montaigne via na poesia popular tanta ingenuidade e graça quanto na poesia perfeita, segundo a arte, e Herder encontrava, no mytho popular, a fonte de toda poesia. As lendas de cavallaria, os romances, os cyclos, essa admiravel Tavola Redonda não têm sido pedras para as melhores construcções? Onde Wagner buscou os heróis de sua criação genial, senão na poesia selvagem dos *Edda* e nos romances primitivos da lenda francesa? E toda

essa arte deliciosa dos *lieder*, que Goethe e Heine tiraram do fundo da alma da Germania e a que Beethoven, Shumann e Shubert deram o canto cheio de sinceridade e frescura, não foi escutada na bocca do povo, traduzindo, pela imagem singela, o pendor irrimissivel do coração?

Nos povos novos, o motivo popular veio com o conquistador e reflecte essa dôr da adaptação, em que sangrou seu espirito audacioso. Entre nós, no ardor da natureza tropical, cheia de fulgurações, o canto foi melancolico. Melancolico era o indio fugidio e indolente, que vivia a vida cheio de nostalgia, num perpetuo espanto pelas coisas que o cercavam; melancolico era o lusitano, ousado mas triste, vivendo no mar e com a saudade da patria sempre no coração; melancolico era o negro, caçado, roubado e escravizado, que soffria no cativoiro uma dôr irremediavel e aniquilante. Todas essas vozes que se levantaram eram um contraste com o scenario, de magnifico fulgor. A alma

do brasileiro guarda esse fundo tragico, em que o homem teme a natureza e procura vencel-a pela imaginação exaltada caindo depois em abatimento e langor. E esse primeiro encontro com o meio, esse inquieto e doloroso extase ante uma grandeza que maltrata, não encontraremos em symbolos mais vivos do que no canto popular, através da infinda melancolia que resuma, como perfume de flôr agreste e maravilhosa. É o espelho do temor, da exaltação e da tristeza da alma humana, que olha a natureza como um fantasma e cria deuses adversos nas coisas que a assombram.

O canto do indio, o povoador americano da terra, era longo e nostalgico, cortado por certos tons quentes e coloridos, sobretudo os que acompanhavam as danças. A musica era estridente, com as notas agudas dos borés, dos cangoeras, das imbias, dos membi-tarará; os acompanhamentos dos chocalhos sylvestres e ruidosos, os marakás e os curújús, e dos rufos dos

vatapis. Não é muito o que se sabe dessa musica, e, posto os primeiros chronistas referiram os pendores dos indios para a musica, principalmente dos tupinambás e dos tamoyos, dizendo-os compositores originaes, não foi ainda possível conhecer bem a obra musical da gente autochtone do Brasil.

× Jean de Lery, um dos mais notaveis chronistas do seculo XVI, nos dá, sobre uma festa indigena, esse interessantissimo depoimento: «Or les cérémonies ayant ainsi duré près de deux heures, car cinq ou six cents hommes sauvages ne cessèrent toujours de danser et de chanter. Il y eut une telle mélodie, qu'attendu qu'ils ne sauvent que c'est de l'art de musique, ceux qui ne les ont ouys ne croireyent jamais qu'ils s'accordassent si bien. Et de fait, au lieu que du commencement de ce sabbath (étant comme iay dit en la maison des femmes) j'auais eu quelque crainte, j'eu alors en récompense une telle ioye, que non seulement oyant les accorda

se bien mesurez d'une telle multitude et surtout pour la cadence et refrain de la balade, a chacun couplet tous en traïnans leurs voix: *heu heuraure heüra, heuraure, heüra, heüra oueh*; ien demeurai tout rauy: mais aussi toutes les fois qu'il m'en souvient, le couer me tressaillant, il m'est aduis que ie les aue encor aux oreilles. Quand ils voulurent finir, frapans du pied droit contre terre, plus fort qu'auparavant, après que chacun eut craché deuant soi, tous unanimement d'une voix rauque prononcèrent deux ou trois fois un tel chant *he, he, hua, he, hua, hua, hua*, (1)

Gabriel Soares e Cardim nos informam da mesma sorte, ajuntando este que os indios poupavam o adversario, *se era bom cantor e inventor de trovas*, o que lhes calava o appetite antropophago. Spix e Martius, na sua notavel *Brasilianische*

(1) Apud Ferdinand Denis — Une fête brésilienne à Rouen, em 1550 (A PARIS, 1850).

Wolklieder und Indianische Melodien Musikbeilage zu D. V. Spix Martius Reise in Brasilien accordam nesses mesmos assertos, que já parecem indisputaveis. Os indios nas suas musicas gostavam de imitar os passaros, as vozes da natureza, os murmúrios da floresta, numa fusão surpreendente com o scenario circunstante. Do pouco que chegou até nós se póde verificar que o indio tinha uma musica interessante e viva, rudimentar embora, o canto natural e liberto que lhe irrompia do peito, para se alegrar, soffrer ou implorar os deuses.

A musica dos indios é de rythmos seccos e barbaros, dir-se-iam feitos de linhas rectas; tem uma cadencia monotona e é nostalgica e dissonante como o proprio meio que o circunda. Nunca se recurva em melodia e é sempre de uma severidade religiosa, sentindo-se o terror das coisas, os deuses ferozes que amedrontam. Dizem que nessa musica, além da melopéa, ha intenções poeticas, mas

isso quem poderá assegurar? (1) Nella ha uma riqueza multipla de rythmos, mas sem coloridos nem envolvencias, é directa e o som vale por si, pela sua infinita suggestão. Nessa fonte ha muito que beber, mas só agora começam as primeiras pesquisas, salientando-se o trabalho que tem feito o Sr. Villa Lobos, não só trazendo para a sua obra muito do rythmo indigena, bem como o divulgando com entusiasmo. Como porém esse trabalho apenas se esboça, ninguem pode falar de influencia exacta da musica indigena no nosso canto popular.

Agreste e rude, mas de pura emoção, livre como a propria natureza, era um pouco da terra fresca e virginal. Até

(1) Os estudos da antropologia e ethnographia indigenas, que agora se dão desenvolvendo, nos não permitem contudo chegar a conclusões seguras sobre os indios do Brasil. A intenção poetica na musica exige uma sensibilidade requintada, de que não deram mostra os nossos selvagens. É verdade que houve os que fizeram a ceramica de Marajó. Mas perdura o enigma.

certo ponto, eis a verdadeira arte, a elevação do homem diante do universo, procurando expressal-a numa forma superior e idéal, que domine a materia. Sem preconceitos, sem apêgos, sem fórmulas, a musica do nosso indigena era a transfiguração suprema do espirito desses seres primitivos, extasiados ou amedrontados, pelo mýsterio da natureza indecifavel. Ha nella uma fonte inexgotavel de inspiração e quando nos animaremos a beber sua agua clara e miraculosa?

Os portugêses que vieram povoar a terra nova, fossem elles fidalgos de alta prosapia, capitães do melhor valor, ou simples immigrantes plebéus, atraídos todos pelo delirio das riquezas, do oiro, dos metaes raros, das pedrarias, das madeiras preciosas, sentiram-se desapontados com a hostilidade do meio. A natureza americana era opulenta, mas agreste e não havia como decepal-a sem um tributo rigoroso. O européu sentiu, desde logo, a luta gigantesca que precisaria tra-

var contra o ambiente, ora brutal, ora esquivo; ora esmagando com a soalheira; ora defendendo-se com a secca, com o pantano escondido entre o cipóal ou sob a herva rasteira e humida; ora ameaçando e barrando o caminho com as montanhas escarpadas, cheias de despenhadeiros a pique e lapas obscuras e terríveis; ora atacando com o bote da féra bravia, ou a picadura das serpentes insidiosas. O portugûes, mais senhor do mar que da terra, ao embate dessa formidavel tragedia, trazendo já a nostalgia do navegante, na solidão da terra brasileira, ficou preso de indefinivel tristeza. O temor se juntava á melancolia e o seu canto foi languido e saúdo, de um isolado neste mundo novo. Trouxe as arias sentimentaes e commovêdoras, que depois haveriamos de transformar, fazendo-as brasileiras.

O africano, que veio escravizado e foi vendido aos golpes da chibata dos capitães negreiros, bronco e rude, mas com

uma larga sensibilidade, apurada num continuo sóffrimento, quando tocava e cantava desforrava-se e na sua imaginativa acanhada accendiam-se os brilhos fortes e coloridos. Suas festas eram os candoblés, em que celebravam a chegada á patria dos que tinham morrido cativos. Batuque caballistico, dansado com desenvoltura, eis a fôrma de sua musica, que deu as notas mais vibrantes dos nossos cantos populares.

Das tres raças formadoras da nacionalidade brasileira foi a preta que revelou sempre maiores pendores para a musica e a sua influencia foi accentuada. Posto os seus rythmos não tivessem a força e a variedade que apresentam os do negro americano do norte, dos quaes surgiu esse prodigioso mundo sonoro que é o jazz, apresentavam um caracter barroso, rico e multiplo, com um delicioso colorido, sobretudo nos instrumentos de percussão, de uma opulencia mag-

nifica. O batuque dos negros, os recursos dos seus timbres, os elementos fortes e diferentes de sonoridade, foram de uma riqueza admiravel e, modernamente, quando a musica busca a expressão nas formas puras dos sons, são fontes de inspiração que não seria licito desprezar. E no mestiço essas qualidades se aprimoraram, ou antes se adaptaram melhor á alma nacional, perdendo um pouco o batuque, para dar lugar á melodia langurosa e sensual. A musicalidade do nosso negro é um phenomeno interessantissimo, contrastando com a sua mentalidade rudimentar e grosseira. O samba é de uma variedade infinita e as suas cadencias sincopadas e vivas, têm um character absolutamente inconfundivel. Essa influencia foi decisiva e fecunda, como dissemos, e a maior parte da nossa musica popular revela a origem africana. No meio de notas melancolicas, a sua barbaridade foi um achado precioso.

Com esses elementos, sem esquecer

tambem uma certa influencia espanhola, das tyrannas e fandangos, e, posteriormente a italiana, por intermedio de Portugal, se constituiu o canto brasileiro, de que uma das formas mais expressivas é a modinha. Vinda de Portugal, segundo muitos, é uma prolação das serranilhas portuguesas, e segundo outros, é «a canção romantica transportando-se de Portugal para o Brasil com o titulo de modinha, nome derivado de mote ou moda», opinião essa partilhada por Theophilo Braga. Seja como fôr, o certo é que sofreu no Brasil a influencia forte do meio, tornando-se essencialmente nossa, a ponto de Portugal assim a reconhecer, quando no reinado de D. Maria I voltou á terra que se lhe diz primitiva. (1) Não é contestavel que a modinha tivesse tido a

(1) A opinião, de que a modinha veio do fado, é contestada, pois dizem que este só appareceu em Portugal em 1840, levando a crer no contrario, dadas as similhanças formaes existentes entre os dois cantos. Partilha esse parecer Michel'Angelo Lambertini, na *En-*

origem remota portuguesa, nas canções dos trovadores do século XVI, ou nas serranilhas gallezianas, mas no Brasil, aproveitando os motivos da terra, nas comparações e imagens, e tornando o seu rythmo languido, se transformou numa canção propria, cuja fonte, qualquer que tenha sido, lhe não prejudicou o caracter inconfundivel. A sua melodia, sentimental e apaixonada, cantada em geral no modo menor, sobre dois themes, um com a sequencia sentimental e o outro com o estribilho, é commovida e deliciosa, sendo em geral acompanhada pela viola, ou violão. É uma voz de magoa ou nostalgia, uma confissão sincera da vida, que está no coração da gente. Em todo o pajz se cantam modinhas, numa fusão íntima com o scenario que se completa com as notas da melodia. Mas persiste o de-

cyclopedie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire — Histoire de la Musique, Vol. IV, pg. 2848 — Artigo sobre Portugal.

sequilibrio entre o homem e a terra. Ha um resajo da natureza dominadora, que se confunde com o destino impassivel, provindo dahi um amargor constante, que se infiltra nas suas coplas ingenuas e deliciosas. Ellas nos dizem os encantos da matta, os murmúrios dos rios, os quebrantos do luar, os mysterios das estrellas, os enganos da sorte, as incertezas do amor. A emoção das modinhas nas serenatas, madrugada a fóra, acompanhadas pela viola, pelo cavaquinho e pela frauta, é funda e imperecivel. «Ah! — exclama Afonso Arinos — quem nunca ouviu num rancho do sertão, ou num pouso do deserto, ao crepusculo, a voz magoada da viola communicando-se com os espiritos do ermo, falando sósinha, não a homens, mas ás cousas invisiveis, ás aves nos seus ninhos e ás feras nos seus esconderijos, contando aos átomos errantes pelo espaço as tristezas do coração, não pôde ter essa impressão unica da harmonia da natureza; não pode ter a sensação especial

da fraternidade com todos os seres; não pode sentir de perto a verdade do sonho de Budha — a nossa transfusão na universalidade das cousas».

A modinha porém não ficou só no seio do povo. Veiu para o salão, onde, aliás, não tem lugar. Acompanhada a princípio pelo cravo e depois pelo piano, teve o maior successo na nossa sociedade até meados do seculo passado, quando a cultura musical se foi aprimorando e exigindo flores menos agrestes. Em Portugal, sobretudo no tempo de D. Maria I, a modinha teve os maiores favores, devido sobretudo á D. Marianna Victoria, rainha-mãe, e ao duque de Lafões, que eram excellentes músicos, sendo este amigo de Glück, que o tratava com a maior sympathia. No Brasil, a modinha era cantada nos mais illustres salões da sociedade do primeiro e do segundo imperio e cultivada pelos mais altos espiritos, inclusive José Mauricio e Marcos

Portugal. Nesse ambiente, porém, a modinha perde sua originalidade, pois foi criada para ser cantada ao ar livre, em perfeita comunicação com a natureza, como uma voz no seu concerto majestoso. A modinha é do caboclo, do moleque, que lhe sabe transmittir todo o langor, todo o enfeitado de sua alma de mestiço. De todas as composições populares, ao lado dos lundús, dos fandangos, dos sambas e outras mais, a modinha é das mais características e sua melodia longa, nas serenatas, ou nas noites de luar, parece um som da propria terra, que se perde no vago indefinível de nossa emoção. A sua forma simples, a sua singeleza e o profundo sentimento das coisas a tornam uma das mais sinceras vozes do coração queixoso da gente do povo. As modinhas de Claudio Manoel da Costa, Ignacio Alvarenga Peixoto, Thomaz Antonio Gonzaga, João Leal, Frei Telles, João dos Reis

e Dona Marianna, entre muitas outras,⁽¹⁾ ganharam celebridade. Carlos Gomes também compoz algumas modinhas, das quaes a de maior fama foi *Tão longe de mim distante*. Mas, as melhores são talvez as anonymas, nascidas não se sabe onde, nem quando, nem como, vindas da

(1) O Snr. Guilherme de Mello, no seu livro *A Musica no Brasil* (Bahia — 1908) e de resumo do mesmo que publicou na *Historia Artistica do Dicionario Historico, Geographico e Ethnographico do Brasil*, 1.º Vol., da Introdução Geral (Rio-1922) cita os seguintes cultores da nossa modinha, no seculo passado: José Mauricio, Marcos Portugal, Gabriel Fernandes da Silva, S. C. Lobo, Candido Ignacio da Silva, Souza Queiroz, Antonio José Gomes Ferreira, J. Rufino de Vasconcellos, Quintiliano da Cunha Freitas, Francisco da Luz Pinto, Rafael Coelho Machado, Padre Telles, J. Fachinetti, Lino José Nunes, Pimenta Chaves, J. Mazziotti, J. Goyano, Henrique de Mesquita, etc., no Rio de Janeiro: D. Augusto Balthazar da Silveira, Possidonio Pinto da Silveira Salles, Padre Sant'Anna, Francisco Magalhães Cardoso, José Bruno Corrêa, Joaquim Silverio de Bittencourt e Sá, Manoel Thomé, José da Cunha Muniz, Julio Antonio Leal Serra, Eugenio Costa, Xisto Bahia, na Bahia, que tiveram por chefes Domingos da Rocha Musurunga, Damião Barbosa e José Pereira Rebouças. Refere ainda o nome de Carlos Gomes.

alma popular, brotando como a herva dos caminhos, ou como a agua das rochas, na contemplação das coisas mysteriosas que nos cercam e inquietam; são as que surgem como um écho das vózes multiplas da terra, irrompendo do fundo do peito humano, imitando os passaros e traduzindo os sons desconformes da harmonia dos séres.

«Na modinha — escreveu Sylvio Romero — tudo é de um frescor especial, nosso, intimo, nacional; a musica é talvez ainda mais saborosa do que a poesia. Na Europa essa nossa originalidade não passou despercebida. Para attestal-o ahi estão os juizos de Bekford e Stafford. Diz o primeiro: «Quem nunca ouviu este original genero de musica ignorará para sempre as feiticeiras modinhas que têm existido desde os tempos dos sybaritas. Consistem em longos e interrompidos compassos, como si faltasse o folego para o excesso de enlévo, e a alma anhelasse unir-se a outra alma identica de algum ob-

jecto querido. Com infantil desleixo, insinuam-se no coração antes de haver tempo de o fortificar contra a sua voluptuosa influencia; imaginaes saborear o leite e o veneno da sensualidade vae caíndo no íntimo da existencia». O segundo escreve: «O povo portuguez (deveria mais propriamente dizer *brasileiro*: pois fomos nós que conservamos a tradição morta em Portugal) possui um grande numero de arias lindissimas e de uma grande antiguidade. Estas arias nacionaes são os *lundús* e as *modinhas*. As melodias portuguezas são simples, nobres, muito expressivas. É para sentir que os compositores abandonam o estylo de sua *musica nacional* para adoptarem a *musica italiana*». (1)

Como é natural, a *modinha* soffre as mais variadas modificações, sendo que as proprias indicações de sua fórma da-

(1) Sylvio Romero — Estudo sobre a *Poesia Popular no Brasil*, pgs. 340 e 341 (Rio — 1888).

das acima se alteram por vezes. Ha cantos populares no Brasil, que se denominam *modinhas* e se afastam muito da estrutura commum com que estas se apresentam. Mesmo, conforme o logar, a *modinha* differe e seria curioso colleccionar todas essas variações. A expressão popular ficou mais pura, certamente, na gente rúde, ao passo que a *modinha* de salão soffreu as mais deformadoras estilizações. Houve tempo em que se faziam *modinhas* sobre trechos de operas, o que foi corrente nas cidades, no segundo quartel do seculo passado.

As trovas cantadas ao som das violas, reflectindo os sentidos locais, são motivos profundos de arte popular, nos quaes, porém, o canto é uma simples modulação para o acompanhamento. Os *lundús*, que «são uma variante das *modinhas*, mais intercortados e lascivos na musica e mais expressivos na letra», tiveram os melhores cultores. Basta referir Laurindo Rabello, que os improvisava com deliciosa

malicia, Xisto Bahia, um troveiro excelente, pela naturalidade de seu canto, repassado de um lirismo nostálgico e vivo, Francisco Cardoso, José Bruno Serra, entre outros, muitos outros troveiros, cujas vozes melancólicas ou chistosas, cheias de conceitos avisados ou remosques subtis, são de uma emoção rude e doce, com instinto agudo e languido sentimento. Também os fandangos, os sambas, as tyrannas, os cuicumbys, os congos, os aboiados, são de uma grande sinceridade, ora longorosos, ora sensuaes, predominando essa nota nos de origem africana, com seus batuques rythmados e violentos. Ha ainda os bailes pastoris, do Natal e Anno Bom, com suas lóas em louvor do Menino Deus, os ranchos de Reis, as cheganças, os bumba-meu boi e mil e uma manifestações da alma popular, para expressar sua alegria e sua magua, a voz mysteriosa do sub-consciente instinctivo e barbaro. Nas ultimas, a influencia portuguesa é consideravel, ou

melhor, trata-se da transplantação de coisas lusitanas, levemente adaptadas. Na musica, como na letra, ou nos motivos, tudo vem de Portugal. Nas «cheganças» por exemplo, se descrevem scenas da luta contra a mouraria, o episodio da nau catharineta, e se evocam «terras de Espanha e areias de Portugal».

Não é licito esquecer os benditos, que são cantos religiosos, do nosso interior, as implorações ao Céu, feitas em tom humilde e fervoroso, com muito lirismo e não raro certa vivacidade a contrastar com a expressão solemne da musica sacra. É preciso referir também, desde que não podemos nos limites deste ensaio, analysar as diversas fórmulas da nossa musica popular, as valsas, as polkas, os tangos, a musica de salão enfim mas brasileira, genuinamente nacional, com seus motivos languidos, suas melodias lentas e encurvadas, de colorido e brilho singulares. Nas suas linhas,

ora pittorescas, ora lascivas, movendo-se vagarosas ou animadas, repontam o queixume, a graça, o desejo e a alegria descuidosa de nossa gente franca e melancolica. Não tem o vago mysterio da canção allemã, nem a jovialidade da francesa, ou o fulgor inquieto e singular da espanhola. É simples e discreta. Sua nostalgia não é derramada, nem a sua alegria transbordante. Lastima-se ou ri, com certa reserva — dirão outros com temor — esse meio termo em que, por força de temperamento, nos concentramos, evitando os extremos. A originalidade de nossa musica de dansa, algumas lentas, em curvas extensas e languidas, outras saltitantes e coloridas, que brilham como o lampejo de cristaes e fogem como inquietas borboletas, é deliciosa, reflectindo a doçura e o calor do nosso espirito, esses dois polos, em torno dos quaes gravita, inconstante e aligero. Nesse sentido as composições do Sr.

Ernesto Nazareth (1) são muito expressivas. Nellas repontam, com uma riqueza prodigiosa de rythmos, os caracteristicos incertos da alma popular, humilde, atrevida, voluptuosa, ardente e rustica, numa musica cheia de brilhos e suggestões. Procurando, nas coisas, nesse vago premeio entre ellas e nossa imaginativa que compõe a natureza, o sentido da expressão, consegue dar todo o pittoresco e toda a poesia popular, traduzindo, apenas, sem deformar pela interpretação.

O maxixe é a mais caracteristica das nossas dansas, tendo, a principio, ficado nas esferas mais baixas, como indigno de penetrar nos salões, onde, afinal, foi acceito, modificados naturalmente os seus

(1) Para definir o Sr. Ernesto Nazareth, o Sr. Rodrigues Barbosa repete o louvor do Sr. Villa-Lobos, de todo justo, e que vale transcrever: «Ernesto Nazareth é a verdadeira encarnação da alma musical brasileira; elle transmite, na sua indole admiravel, espontaneamente, as emoções vivas de um determinado povo, cujo character, accentuadamente mystico, elle representa typicamente na sua musica».

passos, para lhe tirar o cunho obscuro. Primitivamente, era uma dança de patuléa, com uma musica, em compasso semelhante ao da polka, mas de rythmos muito quentes e extranha lubricidade, mais accentuada pelos maneios dos pares. Depois que se civilizou, por assim dizer, tornou-se uma dança commum, quanto aos passes, mas guardou a musica e mesmo calor e sensualidade. A sua base é africana, mas na adaptação ficou menos rude no langor das suas linhas curvas. É a dança essencialmente brasileira. (1)

O rythmo sicopado dos africanos, caracteristico e inconfundivel, ora mais diluido em outros rythmos, ou abrandado pela adaptação, apparece sob fórmulas multiplas e diversas, através de uma infinidade de variantes, características aliás de *folk-lore*. A differença que vae, por exemplo, entre um batuque, um samba,

(1) O maxixe é tambem uma expressão generica das dansas populares brasileiras.

um jongo ou uma congada, affectando o proprio rythmo, não exclue a origem commum, negra, cuja pureza nós já a perdemos talvez, mas sentimos de modo claro e evidente. Queremos dizer que, na nossa musica popular, é facil distinguir as origens rythmicas, embora não se conservem exactas as essenciaes. Um mundo de influencias e interferencias — o clima, o caldeamento de sangue, o cultivo e as condições de vida de logar a logar, tudo isso, que a arte popular reflecte, refrangendo no prisma de suas intenções, fez com que os cantares fossem variando dia por dia, contornando-se, modificando-se, mas sem perder o caracter basico e definitivo do rythmo. As extranhas analogias e as curiosas similhanças dessas fórmulas, encontradas pelos raros colleccionadores de nosso *folk-lore* musical, revelam os dois grandes troncos de toda o rythmo brasileiro: o negro e o portuguez. Nelles outros enxertos se fizeram, como o espanhol e o italiano e, ao seu lado, um ter-

ceiro tronco, o indio, tem seiva escorrendo em nossa musica, sobretudo na do caboclo.

O que se caracteriza melhor — e esses trabalhos de indagação e investigação precisam ser feitos cuidadosamente — (1) é a distincção entre os cantos do caboclo (mameluco e cafuso) que é o homem do interior, e o do mulato, que é o do litoral. Naquelles domina a natureza sobre o homem, em geral têm rythmos largos, sempre melancolicos e, mesmo nas notas picantes e alegres, ha um travo de amargor. Nestes, predomina a

(1) Esses estudos de nosso *folk-lore* musical têm sido, até hoje, pouco e mal cuidados, sendo, aliás difficeis e penosos, pois a primeira e a maior necessidade é collectar os nossos cantos pelo interior. O maestro Luciano Gallet, que, com grande amor e clara intelligencia, se tem dedicado a esses trabalhos, já conseguiu reunir grande quantidade de cantares nossos, que tem adaptado para piano e canto e canto e para côros, guardando a maior pureza e evitando estilizações inúteis e perturbadoras. Essa documentação, que tem colligida, e alguma já publicada, é preciosa, sobretudo como informação de rythmos.



nota sensual e a rigidez das formas é abrandada por influencias civilizadas. Não poderíamos distinguir, como chegamos a tentar, pelas denominações, quaes os cantares mais proximos de um ou de outro grupo, porquanto vimos que os nomes valem pouco, abrangendo, conforme o lugar, os mais variados delles, com as feições mais dispares possiveis. Pódem-se differenciar pelo rythmo, pelo proprio desenho melodico e tambem pelo caracter psychologico.

Mas, mesmo assim, é preciso notar que essas distincções não são perceptíveis á primeira vista, porque a penetração reciproca é extraordinaria. Em toda a nossa mestiçagem — mulatos, mamelucos e cafusos — o rythmo tem dos tres elementos, com uma predominante negra, uma influencia maior, portuguesa, e uma menor, indigena. O jongo, (1) por exemplo,

(1) O jongo é uma dança dos negros nas fazendas, especie de canôblé, dançado ao som de

que é caracteristicamente africano, soffreu desde logo o influxo portuguez, através do mulato, ganhando em languidez e perdendo em barbaria. Assim, chulas, sambas, côcos, lundús, cateretês; tangos e as suas multiplas variantes, taes como — miudinhos, choradinhos, caxambús, corta-jacas, tyêras, congos, sarambeques, cucumbys e quicumbes, alguns puramente negros, outros negro-portuguêses (mulatos) negro-indigena (cafusos) e negro-espanhoes, como os lundús, os tangos e as tyrannas. Estas ultimas foram muito adaptadas pelos caboclos, com rythmos indigenas e criaram-se essencialmente brasileiras. A melodia é muito singela, mas ha nella uma fúnda intuição das coisas, o que as torna deliciosas. O arrazoar ⁽¹⁾ da caboclada é um dos mais surpreendentes espectaculos de nossa vida interior.

instrumentos ruidosos e percutidos, com tambores, bultas, etc. A dansa é muito sensual.

(1) Arrozear chama-se fazer de-año de tyrannas.

× × Dois são os característicos que podemos apurar nessa musica popular, dentre outras impressões fortes — a melancolia e a lascivia. O amor é tristonho ou violento, recolhido ou desabusado. Como vimos, sobresae na parte africana o ardor e nosso mestiço, alliando-o a uma imaginação tropical e libidinosa, deu-lhe mais volupia ainda. Essa nota predomina, sobretudo, no canto do carnaval. O carnaval, principalmente o do Rio de Janeiro, é a festa mais empolgante da terra, cujo espirito melancolico se desforra, nesses dias, num delirio de alegria e vibração. É um estonteamento dos sentidos. Ha a fascinação da côr e do som. Nas multidões frementes a polycromia é um deslumbramento das côres quentes e primarias, dos vermelhões, dos verdes, dos amarellos, dos azues, nas fantasias espalhafatosas, nas fitas das serpentinas que se entrecruzam e baralham e nos confettis que bailam no ar... Animando o quadro, ha cantos lascivos, vozes atordoantes, gri-

tos estridentes, chocalhos, réco-récos e pandeiros, clarins agudos, falsetes caprichosos e o bater grave e soturno dos bombos, na cadencia ruidosa dos *Zé Pereira*. E essas multidões inquietas, doidas e extasiadas de prazer, são voluptuosas e reflectem, nos seus cantos, esse fremito insopitavel do desejo. As canções são feitas para serem dansadas e suas musicas são os sambas e maxixes languidos, requebrados, picantes e maliciosos..

É uma nova bachanal, de loucura e ebriez communicativas, pelo fluido da côr e do som, que se combinam num mesmo desvario tumultuoso e multiplo. Não ha mais aquelle recato em que vive recolhido o nosso espirito, mas transbordamento, excitação, delirio. Nas notas quentes dos sambas, nos seus compassos agitados e febris, movem-se desejos, ardores e vibrações, e as dansas, meneiadas com desenvoltura, acompanham o capricho do batuque, nesse ambiente pagão e desregrado. Essa musica constitue-se de mo-

ativos puramente brasileiros, sentindo-se a influencia africana que predomina.

Por ella é que se fez a grande infiltração do rythmo negro no Brasil; a sua cadencia, o seu ruido, a linha da melodia, tudo traduz o movimento aggreste e vivaz, de um colorido estranho e berrante, que bem revela a materia virgem em que é criado. O samba do carnaval, feito para ser cantado e dansado, é todo elle primario, directo, sem concessões sentimentaes, e rude, sendo seus instrumentos principaes — flautas, cavaquinhos, pistões, ganzos, pandeiros, reco-recos e chocalhos. Cria um ambiente sonoro imprevisto e languido, com todas as notas de alegria, magoa, ou despeito, mas sem a dissonancia do *jazz-band*. Este é, sem duvida, muito mais rico, porque o rythmo é extremamente mais variado, enquanto o samba está dentro da consonancia commum. A criação popular do nosso samba é uma das maiores realizações do temperamento artistico brasileiro, inconfundivel e humano. Ah!

nem o artificialismo corruptor, nem a imitação esteril, toda a vida fremê, multipla e variavel, no fundo inconsciente da raça. Nesse mundo ha uma grande maravilha a criar e nessa materia, uma perenne inspiração brasileira. Enquanto o «choro», outra deliciosa expressão de nossa musica, soffreu até certo ponto influencias estranhas, o samba as evitou, ou antes foi bastante forte para dellas se livrar. O «chôro» tambem africano, foi um pouco adaptado ao meio e por ser mais languido e mais accessivel ao portugûes, ligou-se insensivelmente á modinha, de cuja cantilena se approxima. Não tem a vibração e o colorido do samba e não raro é monotonico e alambicado.

O samba é a musica do carnaval por excellencia e no seu movimento voluptuoso e febril ha toda a nossa alegria, vindo os motivos de melancolia encobertos sempre em sarcasmos que evitam a tristeza. Um cabedal enorme de *folk-lore* existe nos seus versos desordenados, onde

muito verteu a sabedoria popular, deixando intacta a sensibilidade nativa. Agora que o espirito moderno, libertando a arte brasileira da imitação e do passadismo, procura integral-a na terra, onde estão as fontes inspiradoras que a cultura universalizará, todos esses motivos ardentes do canto popular servirão para a grande construção de nossa arte. No samba, por exemplo, a força interior e expressiva está na propria rudeza e na sua liberdade desabusada. Exprime a alma popular, o fundo inconsciente da gente, com enlevo ou zombaria, mas cheio de emoção e encanto. A modinha, embora com as deformações soffridas, o chôro e o samba, sobretudo este, suscitarão no nosso musico as energias poderosas da criação, para revelar o paiz, na essencia mysteriosa de sua alma profunda. Poderiamos citar nomes de varios autores, de sambas e de chôros, antigos e modernos, como Francisca Gonzaga, ou os Srs. Marcello Tupinambá e J. B. Silva, mas é pre-

ferivel, como ao fim são interpretes, que fiquem todos como sendo do povo, e quanto mais se integrarem na alma anonyma, maior será o merito dos que os compuzeram.

* * *

Faltam á musica popular brasileira os seus desbravadores. Vez por outra, já o têm tentado, como fizeram Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, mas ainda não tivemos quem soubesse se embriagar nessa fonte inexgotavel de inspiração, traduzindo os pendores e anseios da alma popular. Até esse dia ficará mysteriosa a psyche brasileira, recolhida nas suas vozes intimas e profundas, que nos elevam e extasiam.

II

A MUSICA BRASILEIRA NO COMEÇO DO SECULO XIX

A VINDA DE D. JOÃO VI PARA O BRASIL E A SUA INFLUENCIA NO CULTIVO DAS ARTES — MUSICOS ANTERIORES A ESSE PERIODO — O PADRE JOSÉ MAURICIO E A SUA OBRA — FRANCISCO MANOEL, MARCOS PORTUGAL E D. PEDRO I.

II

A MUSICA BRASILEIRA NO
COMEÇO DO SECULO XIX



VINDA de D. João VI para o Brasil foi uma predestinação na nossa historia. Transplantada para a colonia americana a côrte bragantina, não só abriu uma época de florescimento, bem como apressou o movimento da independencia. Desde a Carta Régia de 28 de neiro de 1806, seis dias depois da chega-

da a Bahia, e por inspiração de José da Silva Lisboa, o grande Visconde de Cayrú, abrindo os portos do Brasil, que D. João VI se revelou um benemerito para o nosso paiz. Suas criações visaram todos os ramos da actividade nacional, estabelecendo os primeiros cursos, fundando o Banco do Brasil, a Escola de Bellas-Artes, a Imprensa Nacional, a Bibliotheca, o Jardim Botanico, até elevar, pelo acto de 16 de Dezembro de 1815, o Brasil á categoria de Reino, unido a Portugal e Algarves. O politico não descurou o cultivo do espirito do povo brasileiro e, não só estabeleceu as primeiras escolas superiores, bem como estimulou o desenvolvimento das artes. Por influencia de Antonio Araújo de Azevedo, Conde da Barca, D. João VI, cujos actos tinham sempre paternidade, fundou a Escola de Bellas-Artes, em 1815, mandando o Marquez de Marialva contratar uma missão artistica para organizal-a e de que faziam parte Joaquim Lebreton, do Instituto de Fran-

ça, chefe da missão; João Baptista Debret, pintor; Nicoláu Antonio Taunay, paisagista; Augusto Taunay, escultor; Augusto Henrique Victorio Grandjean de Montigny, architecto; Simão Pradier, gravador e abridor; Francisco Ovide, professor de Mecanica; Carlos Henrique Levasseur, Luiz Maunué, Francisco Donrepos e Pedro Dillon, chegados em 1816, tendo vondo depois os irmãos Ferrez (Marcos e Zephyrino). Era uma renovação na terra americana e, se nem sempre os frutos corresponderam á expectativa, é innegavel que foi benefico esse surto, ao menos como uma revelação e um aviso para os brasileiros. Mais tarde, quando as insólitas côrtes portuguesas quizeram recolonizar o Brasil, que abrigára a familia real numa hora vergonhosa de fuga e tristíssima de infortunio, a independencia raiou indomavel e victoriosa. A Patria, que se fizera com o descobrimento e se consolidára nos Guararapes, se impunha ao mundo.

Nessa floração do paiz, com o advento do príncipe regente, as artes não foram esquecidas e, como vimos, a vinda da missão Lebreton foi um início de seu desenvolvimento, nesta terra nova e imprevista..

- λ A musica, se não teve as mesmas mercês que as artes plasticas, não foi contudo esquecida, tanto mais quanto Dom João VI lhe tinha especial predileção, fosse suggestiva apenas, ou porque lhe tocasse o coração infeliz. No periodo colonial quasi nada ha digno de referencia.
- λ Os cultores de musica anteriores ao periodo de D. João VI, ou fizeram musica sacra, como Padre Manoel da Silva Rosa, que escreveu a *Paixão de Christo*, Fr. Manoel de Santa Catharina, Fr. Antonio de Santo Elias, Fr. Francisco de Santa Eulalia, e outros mais, ou musica de canto no genero popular, taes como Gregorio de Mattos, a quem attribuem, sem fundamento aliás, a autoria do lundú; Domingos Caldas Barbosa, João Leal, padre

Telles, Januario Asvelos, todos compositores de modinhas e lundús. (1) Assim, a não ser a musica popular, só se conhecia a religiosa, trazida pelos portugueses, especialmente pelos jesuitas, que a diffundiam nas festas da Igreja, sobretudo entre os indigenas, não ignorando o seu prestigio sobre o espirito rude do gentio. Assim abriram varias escolas, onde os indios aprendiam canto, bem como cravo, viola e orgão, para as rezas e benditos. Nas casas solarengas, tocavam o cravo e cantavam nas grandes festas. Tudo isso, porém, ficou nas chronicas e em nada influiu. Foi com a vinda de D. João VI que se abriu o primeiro periodo da musica brasileira, posto o nosso grande musico, o Padre José Mauricio Nunes Garcia (1767-1830), que é uma gloria refulgente, já estivesse na terra e fosse essencialmente brasileiro. Mestiço, nascido

(1) Vide M. Moreira da Silva: *A Musica no Brasil - A Ilustração Brasileira de 7 de Setembro de 1922.*

no Rio de Janeiro, estudou no Conservatório de Santa Cruz, fundado pelos Jesuítas para ensinar música aos negros. Foi mesmo um motivo de espanto para D. João VI e sua corte, quando assistiram a primeira missa na igreja de Santo Ignácio de Loyola, ouviram-na cantada por um corpo vocal e instrumental de primeira ordem, entusiasmando o príncipe, a ponto de mandar organizar depois essa escola, com os melhores resultados. Mas o espanto não devia parar ali. Chegaria ao auge quando, em 1810, ouvíssem as composições de José Maurício. E foi tão perturbadora a emoção, que D. João VI, tirado do peito do Marquez de Villa Nova da Rainha o hábito de Cristo, o pregou na hatina desse padre humilde e confuso. Quando veio do Reino, Marcos Portugal, compositor de fama na Europa, cujas obras foram levadas até na Rússia, com o maior sucesso, apressou-se a prínocia D. Carlota em aproximar os dois mestres. Portugal exaltou o talento de José Mau-

ricio, mas, no fundo do seu coração, a inveja abriu tenda e o levou a cercar o nosso músico numa atmosfera pesada de intrigas e malquerenças, com a qual vingava a sua manifesta inferioridade.

◀ A arte de José Maurício (falamos da religiosa, por desconheçermos a profana) é unida de uma emoção profunda e arrebatadora, feita com uma grande fécunde e intensa exaltação mystica, qualidades que o collocam entre os maiores compositores sacros. A sua musica é extatica, não pelo jogo forçado de recursos liricos, mas pela inspiração ardente e fervorosa, que se elevava e transfigurava, no canto resplandor. Dahi a grandeza e sinceridade. Para elle, a musica era uma voz de liberdade que lhe communicava o espirito com Deus, numa função mysteriosa e indefinivel. Não era um exaltado, que pretendesse criar um ambiente religioso pela decoraçào pomposa e suggestiva, como em geral acontece com os creadores sacros, que multiplicam as imagens, fazem as comparações,

agitam os motivos de eloquencia, de sorte que a apparencia possa suprir o que faltar na intensidade interior. Ao revés desse processo, José Mauricio era um artista interior cuja fé sobrenatural traduzia na musica, com uma larga sensibilidade, que se infiltra no coração e deixa a intelligencia adivinhar o mysterio perturbador. A obra que nos legou e que, para nosso mal, em grande parte se perdeu, nos enche de crença no espirito brasileiro, cuja força demonstra claramente.

x Nasceu José Mauricio Nunes Garcia, no Rio de Janeiro, em 1767, tendo estudado musica no Conservatorio de Santa Cruz, com muito amor, quando lhe permittiam os lazeres de sua aprimorada formação religiosa. Tocava cravo e viola. Bem cedo adquiriu renome de professor eximio e em 1798 foi nomeado mestre de Capella da Cathedral. D. João VI ouviu-o com alegria e naquella noite memoravel, em que o fez cavalleiro de Christo, sentiu perturbado o bater das azas da gloria.

A despeito da campanha insidiosa de Marcos Portugal, o principe se tornou seu amigo e muito o protegeu, nomeando-o compositor da Capella Real do Rio e, quando teve de voltar para Lisboa, convidou-o a acompanhá-lo, ao que se recusou José Mauricio. Morreu em 1830, cantando um hymno a Nossa Senhora, e nesse fim symbolico, todo o espirito do grande musico avulta, numa exaltação perpetua para o céu, nos seus cantos maravilhosos de fé e devoção. Deixou perto de 200 composições, dentre as quaes sobresaem as seguintes: *Missa de Requiem*, *Missa em si bemol*, *Symphonia Funebre*, *Te-Deum e Matinas*, *Grande Missa e Credo do Degolamento de São João Baptista* e uma opera *Le Due Gamelle*, escrita a pedido de D. João VI e cuja partitura tambem se perdeu. Algumas de suas composições foram restauradas por Alberto Nepomuceno, quando Director do Instituto Nacional de Musica.

O Padre José Mauricio não é só uma

fulgurante figura de músico, mas uma afirmação poderosa do espirito brasileiro. Este mestiço nascido no seculo XVIII, no Rio de Janeiro, de onde nunca sahiu, ter realizado obra tão forte, elevando-se, no genero, á altura dos mais altos mestres, é caso singular, que os esthetas, os psychologos e os pensadores do Brasil têm o dever de estudar com mais attenção e carinho. Não era um barbaro, de inspiração fremente e desordenada, como uma flor sylvestre e exuberante da terra nova e inculta, mas um civilizado, de linhas sobrias e medidas, com um perfeito conhecimento de technica musical, de composição e orchestração. O seu *Requiem* é uma pagina immortal, tal a grandeza interior, a força e profundidade de expressão, o sentimento vivo e indizível, que se eleva nas vózes lançadas ao céu pela criatura supplice e fervorosa, na angústia e na miséria, no testemunho de sua irremediavel fraqueza. No desenvolvimento melódico ha esse tragico tumulto,

to, que nos agita o coração, mas logo o alento da fé o acalma e uma confiança serena e bendita nos aquieta, pela esperança reveladora e divina. José Mauricio, que o compoz quando em sua alma de filho a lembrança materna era uma evocação dolorosa, sentiu toda a pequenez humana, que appella o Criador, na ansia de volver a Elle, onde o «ineffavel se realiza». Sigismundo Neuckomm, primeiro discípulo de Haydn e que viera ao Brasil com a missão Lebreton, «não duvidou em collocar ao lado do divino Mozart» esse Requiem, segundo o depoimento do Visconde de Taunay, que estudou com tanto devotamento a obra extraordinaria do nosso musico genial. Assim, descreve o escritor patricio essa pagina monumental: «As primeiras partes do *Requiem* de José Mauricio são de inexcédível belleza. O *Kirie* todo em fuga corre parelhas com o de Mozart. Soberbo é o *Gradual* para côro e sólos de soprano e baixo. Ahi começava

o celebre João dos Reis a encher com a sua possantissima voz o templo todo e no *Dies iræ* achava accentos de aterrar os ouvintes. Em contraposição, quanto é suave e humilde o *Ingemisco* para soprano! Logo após *Interones* para côro, *Offertorio*, sólo de baixo apoiado em côros, os curtissimos *Sanctus* e *Benedictus*. Ahi entra o dulcissimo *Agnus Dei* de tão consolador e meigo enlevo, um queixume de melancolica ovelha e afina] o *Communis*, breves compassos (1)

José Mauricio era um filho exilado da musica classica allemã e sua ascendencia está no formidavel Bach, em Mozart e em Haydn. A sua obra tinha, não só a factura severa dos mestres, mas o poder interior e a revelação que emprestavam á musica e donde promana o extase, pelo qual nos elevamos acima de nós mesmos e tentamos adivinhar o universo. Foi uma

(1) Apud Rodrigues Barbosa: *Um seculo de Musica Brasileira, no Estado de São Paulo.*

das más altas revelações do espirito brasileiro. Antes delle, poderíamos falar de Mathias Ayres, se não tivesse deixado o Brasil aos 8 annos para viver e se fazer em Portugal. Gregorio de Mattos, com ser dos nossos maiores poetas, era um barbaro, desabusado, violento, com todas as arestas de um espirito modelado no Brasil, no seculo XVII, posto aprimorado em Coimbra. Basilio da Gama, Santa Rita Durão e os Arçades são, por igual, indices do maior valor de nossa formação espiritual, mas quasi todos estiveram no estrangeiro e de lá trouxeram influencias fortes e decisivas, sobretudo de Portugal. Tambem este foi o caso de José Bonifacio, das maiores mentalidades brasileiras. Mas, José Mauricio se fez no Brasil, sem ascendencias directas, afóra as que soffremos todos na formação de cultura, e criou uma obra que ultrapassa de muito o seu meio. A prova é que não teve discipulos, nem continuadores, embora divulgasse muito o gosto pela musica, en-

sinando-a com um devotamento religioso. Depois d'elle, só alguns lustros mais tarde, haveria de apparecer um grande musico, porque Francisco Manoel era um artista menor.

Ainda assim Francisco Manoel da Silva (1795-1865) foi o mais illustre de seus discipulos e o unico que sobresaiu, tendo tambem tomado algumas lições de contra-ponto com Neuckomm, o grande artista allemão, discipulo predilecto de Haydn, e que dirigiu o celebre concerto de 3.000 professores, na inauguração da estatua de Guttemberg. Da sua obra, salvou-se apenas o *Hymno Nacional Brasileiro*, em cujos sons quentes ha alguma coisa do nosso entusiasmo e da nossa imaginação tropical. Como seu mestre, talvez por causa d'elle, soffreu a guerrilha de Marcos Portugal, quando musico da Capella Real, que o maestro portugês dirigia, e a quem succedeu mais tarde. Deixou varias composições, inclusive um *Te-Deum* e *Hymno da Independen-*

cia, pouco conhecidos. A sua gloria vem do *Hymno Nacional*, que o immortalizou, sem esquecer o papel preponderante que teve no desenvolvimento do ensino musical do Brasil, de que foi um dos primeiros a cuidar.

É justo referir Marcos Portugal, compositor portugês de fama em toda a Europa, que veio para o Brasil em 1813 e onde exerceu grande influencia, cujo beneficio não se póde contestar, posto seu orgulho o desmereça pelo mal que procurava fazer aos outros artistas, a José Mauricio (1) a Francisco Manoel e a Segismundo Neuckomm. Dom João VI que era, como vimos, um apaixonado, ou um suggestionado pela musica, e cuja protecção a José Mauricio foi a prova mais cabal e sincera, muito fez pela cultura musical do Brasil. Logo que ouviu os negros do Conservatorio de Santa

(1) Como se sabe, ao fim da vida, Portugal procurou José Mauricio, que fraternalmente o acolheu, numa bondosa reconciliação.

Cruz, reformou-o, estabelecendo escolas de primeiras letras, composição, canto e varios instrumentos, tornando-se celebres as solemnidades em que cantavam os pretos e os concertos que realizavam em São Christovão e em Santa Cruz, tendo o principe, entre seus escravos, instrumentistas e cantores de valor. Logo que Marcos Portugal chegou foi nomeado director do Conservatorio, emprestando-lhe brilho e realce, auxiliado por Simão Portugal, seu irmão, tambem compositor. Nomeado, igualmente, mestre da Capella Real, foi uma especie de ministro da musica, a que deu grande desenvolvimento, fazendo representar suas operas no Theatro São João, que tambem dirigia. A sua produção foi copiosissima, sendo, segundo autorizado depoimento alheio, «um reflexo da musica italiana naquelle tempo».

⌘ A influencia de Portugal, a despeito de sua posição e de seu traquejo social, não se sobreleva, contudo, á de José Mauricio, tão grande, a ponto do Rio de Ja-

neiro ser chamado a cidade dos pianos...

Nessa época, ha ainda a lembrar o nome de D. Pedro I. O principe admiravel e estouvado, que o destino collocára á frente da independencia nacional para dramatizal-a com os seus gestos largos e incontidos, que se aureolára de gloria, gloria que não saberia manter intacta, que, senhor de dous tronos, a ambos renunciou, o principe extraordinario e vibrante, excepção entre a mediocridade corôada, era, tambem elle, musicista, de cuja obra se salvou apenas o *Hymno da Independencia (Brava Gente)*, letra de Evaristo da Veiga. Lê-se numa chronica de Balbi: «S. A. Real o Principe do Brasil, que possuia talentos extraordinarios para a musica, que compunha com gosto e facilidade, e tocava diversos instrumentos, entre os quaes o fagote, trombone, flauta e violino, muito contribuiu para aperfeiçoar este estabelecimento (o Conservatorio de Santa Cruz), unico no seu genero, pela animação dada aos seus ne-

gros e pelas recompensas que lhes prodigalizava. Elle encarregou os irmãos Portugal de compor operas que foram totalmente executadas por esses africanos com os applausos de todos os conhecedores que os ouviram». Entre outras composições de D. Pedro I, citam-se uma opera, cuja abertura foi executada em Paris, em 1832, alguns hymnos, musicas sacras e uma symphonia para orchestra. Se a obra do musico se perdeu, no principio valeram as intenções.

III

O ROMANTISMO NA MUSICA
BRASILEIRA

O ROMANTISMO NO BRASIL. — AS SUAS EXPRESSÕES INTELLECTUAES E POLITICAS. — CARLOS GOMES E A MUSICA BRASILEIRA. — AS INFLUENCIAS ITALIANAS. — CARLOS GOMES E JOSE DE ALENCAR. — O «GUARANY». — A OPERA DE CARLOS GOMES. — SEU SIGNIFICADO NA ESTHETICA BRASILEIRA. — LEOPOLDO MIGUEZ E A SIMPHONIA. — AS INFLUENCIAS DA MUSICA ALLEMA, DE WAGNER E LISZT. — O POEMA SIMPHONICO. — A EXPRESSÃO DE MIGUEZ. — ALEXANDRE LEVY E SUA OBRA. — OUTROS MUSICOS DO SECULO XIX.

III

O ROMANTISMO NA MUSICA
BRASILEIRA



ROMANTISMO, que
foi a tremenda re-
volta do individuo
contra a sociedade,
levando-o a hyper-
trophia do *eu* e
a um devaneio da
personalidade, —

quando veiu da Europa para o Brasil, por
volta de 1830, já encontrou no brasileiro
um romantico feito. Em regra, somos de
um individualismo exaltado e fremente,

acreditamos ingenuamente nas forças protectoras da natureza deslumbrante, guardamos um ideal inatingível de nosso imperio e, ao lado disso, o germen da melancolia desperta sempre, para nos abater, á minima decepção. Antes dos europeus, por uma reacção impetuosa e insoffreavel, appellarem para o instincto, quando o racionalismo secco e quadrado os cercava entre os muros pesados dos systemas *clos et fermés*, já tínhamos o primado da imaginação, que o meio physico despertára e mantinha, no desejo apressado do homem, de se igualar a essa grandeza empolgante, mas dominadora. O medo da natureza criou o culto, mas o extase compensou o temor e o brasileiro, embora nunca se tivesse integrado no seu *habitat*, ponde amal-o e se esforça por uma união mystica, que antevê deslumbrado. Reproduz, portanto, o primeiro romantismo, naturalmente com mais liberdade e mais força. Quando, porém, o romantismo viu o absurdo de sua fantasia

desordenada e vaga, sentiu que jámais o *eu* attingiria o dominio universal, vencendo as contingencias irremediaveis do sêr, e tornou-se uma dôr cruciante e angustiosa, em que gereram desesperados os filhos do seculo XIX, procurando mysticamente na força, no prazer, no exotico, as ultimas soluções do instincto, nós soubemos reagir contra essa onda, sem violencia, pela propria vitalidade do espirito novo. Deixemos de parte os que imitaram e se trairam. Toda a formação romantica no Brasil foi idealista e criadora e aquella fadiga de viver não conseguiu vingiar no nosso paiz, a menos numa ou noutra adaptação sem significado. É que, no primeiro seculo de independencia, quando as energias da terra brotavam exuberantes, não poderíamos levar a vida a nos lamentar tristonhamente. Demais, nunca o universo nos pareceu pequeno, porque o mundo brasileiro, selvagem e impetuoso, nos oppunha o trabalho e a fecundação, ao irremediavel aniquilamen-

to do *mal do século*. Magalhães, Gonçalves Dias, José de Alencar, Tobias Barreto ou Castro Alves eram no fundo idealistas e constructores e a melancolia e a duvida passageiras não lhes transmudaram o germen espiritual da crença. Também na politica, os homens da monarchia, os da independencia, os da regencia e os do segundo imperio, que eram todos românticos, criaram a ficção do estado, longe da realidade, mas procurando sinceramente o bem nacional. Fez-se a abolição, num maravilhoso surto lírico, fez-se a Republica, para dar mais esplendor á democracia, já existente. O proprio positivismo, que era uma doutrina sceptica, nós o tomamos criador. A obra romantica, portanto, não era uma imitação do movimento europeu, mas um impulso do nosso espirito, o destino historico que cumparamos.

* * *

✦ Depois da personalidade empolgante de José Mauricio, de cuja gloria de-

vemos ser orgulhosos, poucos são os aspectos da musica no Brasil, até mais de metade do século XIX. Só então appareceu Carlos Gomes, um dos poderosos artistas do nosso paiz. Com originalidade de estro e inspiração opulenta e varia, criou uma obra em que, por vezes, a expressão tem uma violencia imprevisita e admiravel, quando são as notas exuberantes da terra americana. Na opera brasileira, posto della se tenham occupado quasi todos os nossos musicistas, Carlos Gomes é o mais consagrado compositor, possuindo sua musica riqueza e brilho de timbres, ao mesmo tempo que uma melodia larga, fluindo das fontes mais puras do nosso lirismo.

Carlos Gomes, nascido em São Paulo (1), teve nos olhos desde menino, o

(1) Antonio Carlos Gomes (1839-1896) nasceu em Campinas, a 13 de Junho de 1839, ou segundo outros, a 11 de Maio de 1837, filho de Manoel José Gomes, que era um musico de certo valor, e que lhe dirigiu com criterio a primeira educação musical, logo que despertaram as forças criadoras de seu espirito.

espectaculo suggestivo da nossa paisagem, em suas côres radiosas e num deslumbramento constante. Essa simphonia de accordes magestosos, não se lhe apagaría mais dos ouvidos, e a impressão admiravel e pujante da terra, lhe perduaria no espirito. Na sua obra fulgiram as linhas claras desse primeiro contacto com a natureza. A principio em São Paulo, e depois no Rio de Janeiro, de cujo conservatorio foi alumno, Carlos Gomes revelou as forças de seu espirito, exaltado e intenso. Dessa época são o *Hymno Academico*, feito para os estudantes paulistas e que lhe valeu um grande successo, e as operas *Noites do Castello* e *Joanna de Flandres*, as suas primeiras tentativas de musica dramatica. Em 1863, tendo obtido o premio de viagem, seguiu para Milão, onde em 1866 recebia, do Conservatorio de Musica, o titulo de maestro. Por esse tempo escreveu a opereta *Se sa minga* (Theatro Fossete — 1866) e a revista *Bella luna* (Theatro Cascani) valendo-lhe

ambas as melhores sympathias. Em 1870 alcançava o primeiro triumpho, levando o *Guarany* no Theatro Scala, com grande exito e applausos francos e ruidosos. Verdi louvou-o com palavras exaltadas, exclamando: *Questo giovanne comincia de dove finisco io*. Era o início de sua trajetoria, marcada com um traço rutilo.

X Carlos Gomes estava talhado para ser o criador da musica brasileira, não no sentido de uma arte regional, que é sempre menor, mas com a grandeza dos motivos nacionaes, sentidos através da cultura, porque, no final, a arte é aquelle depoimento do coração humano, que deve dominar o tempo e o espaço, ser perpetuo e universal. Com inspiração singular e colorida e possuindo o sentido da natureza, da graça e do pittoresco, como qualidades excellentes, Carlos Gomes poderia ter tido o papel de José de Alencar na nossa literatura, affirmando a independencia musical do Brasil (*) Não pre-

(*) Este conceito é do Sr. Graça Aranha, sobre

X cisava, pois, ir buscar alhures o que lhe poderia dar o paiz. No ambiente do Brasil, teria encontrado todas as forças para sua criação, independente dos modelos estrangeiros. Nem Gonçalves Dias, nem José de Alencar delles precizaram e fizeram obras definitivas. A expressão brasileira de então, que bastára á poesia e ao romance, não desmereceria a musica, antes permittiria uma força nova, inedita, do maior fulgor. Temos que conquistar o rythmo brasileiro, como conquistamos a terra, numa tragedia estupenda e continuada. Carlos Gomes, ao revés desse esforço, acceitou tranquillo as indicações estranhas, esquecendo-se de que o trairiam. No *Guarany*, pretendeu criar o indianismo na musica, á guisa do Alencar e Gonçalves Dias, despertando a terra, na evocação do autóchtone, assim tornado, embora em falso, o symbolo da nossa

Alencar, dizendo que affirmou a independência intellectual do Brasil.

X gente. Tirando das selvas brasileiras alguns motivos quentes, que repontam em seus trabalhos, tem por vezes, uma expressão forte, de mocidade e audacia. Prejudicou-o, porém a escola de opera italiana, fazendo-o desprezar as vozes da terra, ou comprimil-as nos modelos da «arte», sacrificando a intenção á fórma.

X A preocupação de um genero em arte é um preconceito infecundo e perturbador, onde não raro se prendem os mais audaciosos vôos. A arte é liberdade, é desejo incontido, ansia que procura expressão na propria vida, acima de todas as contingencias, na sua idealidade absoluta. Os entraves de genero, como as limitações de fórma, são graves embaraços, á livre comunicação entre os espiritos, nesse vago mysterioso, em que a arte os enlaça e os domina. Ahí tudo é emoção, exaltando a existencia e permittindo sentil-a em toda a plenitude de força, de X belleza, de intensidade. Carlos Gomes, por exemplo se tivesse seguido os pen-

Adores de seu espirito e, como Alencar, construisse sobre nossos motivos, uma obra brasileira, teria nos legado um monumento bem mais solido, para enfrentar o tempo. Transportando-os, porém para Milão, sob a influencia das longas arias italianas, sobretudo as de Verdi, então em franco successo, Carlos Gomes, dominado pelo ambiente, sem força ou sem ânimo para reagir, libertando-se, cedeu e compoz sua obra em fôrma italiana, com as preocupações do «bel-canto», o que lhe tirou muito o frescor, a graça e o interesse. Enquanto no *Guarany*, Alencar torna inconfundivel a linguagem do indio da dos brancos, na opera, ellas se unem e se misturam nas mesmas arias, nas mesmas modulações, nos mesmos accents. E, no entanto, os indios de nossa selva tinham sua musica, livre e audaciosa. Esse fundo falso perdura na obra de Carlos Gomes, onde a fôrma é o entrave constante. Às vezes, o espirito brasileiro se rebella contra humilhação e ir-

rompe, quente, vivo, indomavel em notas violentas e combiaes, que bem lhe revelam a origem. Mas, em geral, procura uma solução preconcebida e, em arte, tudo deve ser surpresa e maravilha inédita.

✕ O successo franco e retumbante foi outra traição. Empolgou-o, e acreditou que aquelle juizo das platéas da Italia e do Brasil — umia suggestionada pelo genero, que era o seu, e outra delirante de patriotismo pela realização brasileira — seria definitivo. Assim entregou-se cada vez mais aos moldes italianos, findando por esquecer os motivos nacionaes. O favor popular foi o maior possivel e *Sento una forza indomita*, *Ciel di Parahyba* e *Mia Piccerella*, entre outras, foram arias em voga de bocca em bocca.

Além das citadas, escreveu Carlos Gomes as seguintes operas: *Fosca* (1872), *Salvador Rosa* (1874), de inspiração e factura italianas, que lhe valeu grande successo na Italia e «tornou-se tão popular como as estimadas operas de Verdi».

Maria Tudor (1879), *Lo Schiavo* (1888) onde dramatizou a dôr e o supplicio da escravidão, tendo nessa obra escrito uma pagina de grande brilho e successo, que é a *Alvorada*; e *Condor* (1891) cantada no Scala, com melhor exito. São ainda de sua autoria — *Colombo* — oratório profano, executado em 1892, por ocasião das festas do Centenario do Descobrimêto da America, e que fracassou por falta do favor popular, habituado ás arias e melodias de suas operas e extranho a esse novo genero. Deixou incompletos a partitura da opera *Morena* e fragmento do *Canticos dos Canticos*. Além disso, muitas são as composições para piano e canto, com que enriqueceu a nossa literatura musical.

A musica de Carlos Gomes, no genero que adoptou, posto aquelle em que a emoção espiritual mais cede ao langor dos sentidos, construiu uma obra invulgar, com physionomia propria e certo character, em algumas de suas composições.

x Ha paginas interessantes, sobretudo as que se desprendem da escravização formalistica e a inspiração brasileira domina, num fremito exuberante e joven. Se não creou uma obra nova e independente, prendendo a emoção no convencionalismo de genero, e de genero vulgar, e se a composição é, em geral, pouco solida, x deixou na musica um pouco do lirismo ardente e característico dessa magia imaginosa e indefinível da alma brasileira. Sem tortura da realidade, contentava-se com a apparencia do mundo, fosse de brilho ou de melancolia, deixando essas impressões passarem em sua obra, para deleite dos sentidos, sem outras preocupações para a intelligencia. Com certa emphase e uma nota elegiaca constante, a sua imaginação flue com frescura e calor, dedobrando-se na melodia facil e communicativa, em que seu espirito adejava, satisfazendo-se em ver as coisas e sem se inquietar com possuil-as...

* * *

Ao contrario de Carlos Gomes, foi Leopoldo Miguez (1) (1850-1902) um influenciado pela musica allemã, de Liszt e Wagner, de que se tornou um discipulo brilhante, com certo character, mas sem grande originalidade. Nossos artistas, em geral, se deixam escravizar nas escolas alheias, em cūjas fronteiras assentam tenda, contentando-se com os horizontes que os outros rasgaram. E, no entretanto, o artista não póde viver acorrentado ás fórmas, e muito menos, ás de outrem. A arte anseia pela liberdade para abranger o universo total, dominando a contingencia, com o rythmo que supplanta a realidade concreta. Já a expressão é um entrave, e sentio-o bem Novalis, quando

(1) Nasceu Leopoldo Americo Miguez, no Rio de Janeiro, a 9 de Setembro de 1850, de ascendencia espanhola, pelo lado paterno.

pretendia, paradoxalmente, que a poesia perfeita seria a que não tivesse um assumpto definido. Nós criamos fragmentando a natureza, mas sentimos o todo e a tortura do artista é revelar a unidade desse espectáculo, que transcende á sua equação pessoal. Por isso toda obra de arte é uma suggestão, e em cada espirito se renova, na emoção transformadora e intensa. O erro dos que defendem a fórma está em não sentirem a arte, senão como uma exteriorização, um ajuste de côres, de sons, de linhas, de massas, ou de expressões, cujo jogo subtil os enche de pasmo. Mas os que sabem que, além do modelo, existe o motivo interior, a revelação, que dá a fórma, mas para dominar-a, procurarão na arte uma maior energia vital, um meio de sentir mais plenamente a vida.

Leopoldo Miguez, que era uma inventiva prompta, um colorista seguro e um eloquente, construiu uma obra digna de estima, mas á qual a imitação tirou

muito da frescura a esperar de seu estro. Sobretudo na opera *Os Saldunes*, circumscreeveu-se em absoluto ao wagnerianismo, quer no processo de composição, quer no estilo, empregando os *leit-motiv* á guisa do mestre de Beyreuth, o que justifica o conceito do Sr. Rodrigues Barbosa: «Miguez, tão inspirado poeta, sentimental, lyrico, grandioso em toda a sua obra, foi em *I Salduni*, um imitador de Wagner. Imitador genial porque, se Wagner não houvera existido, *I Salduni* seria uma obra sem igual». (1) Miguez, como quer que seja foi um simphonista de merito e muito brilho. A sua orchestação é rica e multippla, com notas empolgantes e expressivas. Ha mesmo luxo e opulencia. Na musica brasileira, como tambem fizera Carlos Gomes, mas sobrelevando-o, Miguez trouxe o dominio da eloquencia, em que a imaginação nacional se exalta, em fremitos, e se precipita depois em torrentes

(1) Rodrigues Barbosa — lb.

impetuosas e violentas. Não só nas tribunas somos eloquentes, senão tambem no verso, na prosa, nas artes, nos costumes, na politica, comprazendo-se o espirito brasileiro em exagerar, pela volupia da imagem pomposa, a realidade das cousas. É um peñdor tropical e não raro os nossos artistas se perdem, nos seus circulos enleiantes, até chegar á enfase, tão ao sabor da terra. Não será preciso citar exemplos, tantos existem e tão a miude se nos deparam. Miguez, na musica, nos deu essa eloquencia, com seus motivos ornamentados e deslumbrantes, numa ostentação de adornos, ás vezes fabulosa. Aparecendo na época do formalismo, com o preconceito piástico, não escapou a essa contingencia da factura, que não raro, o torna um pouco secco, nunca porém com prejuizo do brilho. No rythmo nem sempre é seguro e lhe falta, porventura, profundidade na concepção. Não era uma meditativo, que fosse buscar ao fundo das coisas a essencia miraculosa,

bastava-lhe o turbilhão da existencia, nas apparencias varias e constantes, que lhe passavam nas retinas como uma visão de maravilhas. Nelle resolvja a arte, com calor e exaltação lirica, através de imagens requintadas e effeitos caprichosos. O tecido de sua symphonia é rico, desdobrando-se a imaginação em torno dos motivos, numa fantasia intensa e singular, na qual ás vezes ha repetições, mas sempre correcção. Na opulencia dos movimentos sôam de permeio as cordas de um poeta sensível, cujas notas não se prolongam contudo, mergulhadas na onda sonora do conjunto.

† O poema symphonico, com que Liszt quebrou os preconceitos das velhas fórmulas da symphonia classica e conseguiu — segundo Mauclair — a fusão do lirismo poetico com o lirismo musical, teve em Miguez um cultor apurado. Essa expressão, em que os movimentos se desdobram e entrelaçam, vindos do thema principal, que desenvolvem, era propria ao tempe-

ramento de Miguez, que nella escreveu algumas paginas, reflectindo as qualidades de nosso espirito irrequieto e vivo. O *Ave Libertas!* por exemplo, é um poema perfeitamente nacional e aquelle arroubo e aquella emoção lirica e exuberante revêm muito do ardor brasileiro, impulsivo e extatico. A nossa literatura e as nossas artes estão ponteadas de exemplos que taes, e é inutil estar a repetir. Os motivos se transformam em allegorias e criam a suggestão ornamental, que avulta para supprir as deficiencias intimas. Os seus poemas symphonicos, dentre os quaes *Prometheu* (Op. 21), *Ave Libertas* (Op. 18), *Parisina* (Op. 15), *Ode a Victor Hugo* (Op. 13), e *Ode funebre a Benjamin Constant* (Op. 23) são paginas de grande brilho e envergadura na nossa musica de programma, que teve em Miguez uma alta expressão symphonica. As excellencias e os defeitos da sua obra não se somem umas ao contacto com os outros, apparecem todos, na exacta revela-

ção da physionomia do artista. A factura de Miguez é solida e maneja a orchestra com segurança e proficiencia. O seu colorido quente e o ajuste dos valores simphonicos lhe permitem, por vezes obter os melhores effeitos descritivos, mantendo uma exaltação continua e magestosa ainda que, não raro, declamatoria. Afóra as paginas para orchestra, escreveu o *Hymno da Proclamação da Republica*, o poema dramatico *Pelo amor*, acção do Sr. Coelho Netto, e *Os Saldunes*, tambem letra do Sr. Coelho Netto, representado pela primeira vez a 20 de Setembro de 1901, no Theatro Lyrico do Rio de Janeiro.

A musica de Leopoldo Miguez justifica, pois, o apreço que lhe votamos e a renome que o cerca e consagra.

* * *

Tambem simphonista era Alexandre Levy, nascido em S. Paulo (1864), e que

cedo se revelou um alto engenho musical, mas cuja vida, cortada aos vinte e oito annos (1892), não lhe permittiu a realização de que delle se podia esperar. A sua obra não vale só pelo que representa, mas é despertar que revela, cheio de calor e emoção, com uma certa melancolia, talvez o presentimento da morte que rondava. Não só na simphonia, mas como compositor de musica de camera, de literatura de piano, folk-lorista, e ainda no pulpito de maestro ou no piano, Alexandre Levy foi um revelado, numa trajectoria rapida e vibrante. O vôo de um novo Euphorion...

Tinha um espirito requintado e dahi ter tratado o *folk-lore* de um certo modo superior que lhe não tira em nada o brilho, mas como que esmaece a naturalidade. Não impede, porém, que Levy tenha sido um apreciavel folklorista, de forte valor musical, além de ter sentido entre os primeiros essa ansia por uma musica brasileira, que fosse coisa nossa e livre, haurida da terra e, pela cultura,

x unindo-se ao rythmo universal, como attestam a sua *Série Brasileira*, para orchestra; as *Variações sobre um Thema Brasileiro* e o *Tango Brasileiro*, tratados com emoção sincera e ardente, como uma interpretação pessoal da alma ingenua do povo. Na *Série Brasileira* (*Preludio; Dança Rustica — Canção Triste; À beira do regato e Samba*), sobretudo na ultima parte, o motivo popular surge com uma admiravel côr local, reflectindo essa dança meio barbara dos africanos, com seus ruidos, bizarras e batuques. O *Tango* é delicioso de frescura e graça; as variações em torno do nosso popularissimo *Vem cá bitá...*, feitas numa hora de saudade, quando o artista estava distante da Patria, são unguidas de intensa nostalgia, num estilo colorido e sensível.

Era Alexandre Levy um romântico apaixonado, que olhava o mundo com melancolia e cuja juventude viera nimbada por um véo de tristeza, participando daquelle estado d'alma que Mauclair cha-

mou de schumanniano, tal a influencia do grande musico de Zwickau. A serie *Schumanniana*, para piano, é de uma poesia interior profunda, em que o coração é o maior adivinho da vida. Ama as coisas silenciosamente, mas com uma tortura do infinito, que é ansia e nostalgia... Sua musica, onde, por vezes, perpassa tambem uma certa influencia de Beethoven, quer a simphonica, quer a de piano e camera, é feita com grande frescura e sinceridade, «une musique d'aveu», pôderiamos dizer sem exagero. O romantismo não era um desespero, antes buscava, por sobre o fundo pertinaz de melancolia, as notas rutilas e brilhantes, as orchestrações subtis e esmeradas, os coloridos vários e empolgantes.

Apesar de ser toda ella de iniciação, essa musica, composta com mestria e firmeza technica, ficará em nossa arte como um sonho maravilhoso. Mais uma vez o artista teve a sorte da illusão. Caiu, quando alçava o vôo...

* * *

Taës são as maiores expressões de nossa musica no seculo XIX, afóra aquellas que, vindas delles encheram de maior fulgor a época contemporanea que os reclama. Muitos outros nomes poderíamos citar, de compositores sacros, de opera, de simphonistas, de bandas de musica, de opereta, de musica popular, de camara e de piano, de *virtuosi* e de cantores. Entre esses sobresaem: Damião Barbosa de Araujo, compositor sacro de certo relevo, discipulo de José Mauricio e de Marcos Portugal e autor de uma opera buffa *A intriga amorosa*, além de apreciado regente; José dos Santos Barreto, que escreveu o *Hymno ao Dois de Julho*, pagina de vibrante entusiasmo; Domingos da Rocha Mussurunga, que nos deixou numerosas composições sacras e marciaes, entre as quaes: *Hymno da Maioridade e Hymno ao Dia Dois de Julho*, e era tam-

bem um troveiro de merito; Miguel dos Anjos Torres, que compoz, além de 17 missas, inclusive a *Missã Academica*, a mais importante dellas, varias musicas sacras, algumas simphonias e hymnos; Laurindo Rabello, autor de muitos lundús; Xisto Bahia, troveiro da melhor veia lirica; Francisco Cardoso (Chico Cardoso) cujas modinhas no modo maior áveram o maior successo; Francisco Xavier de Salles, compositor sacro e violinista; Eulalio Gurjão, autor da opera *Idalia*; José Bruno Carreira, Antonio Frederico, Cardoso de Menezes, Julio Antonio Leal Serra, João Honorato Regis, Francisco Muniz Barreto, Levino Faustino dos Santos, Francisco Libanio Colás, Tobias de Magallães e muitos e muitos outros. Estender esta lista excederia os limites deste estudo, onde indicamos apenas as tendencias e affirmações geraes do espirito musical brasileiro, cuja grandeza e perfeição se accentuam em magnifica ascensão.

IV.

TENDENCIAS DA MUSICA
BRASILEIRA

A TORTURA PELA EXPRESSÃO — A ARTE E O
CARACTER DE CADA POVO — A MUSICA
BRASILEIRA E A CULTURA UNIVERSAL —
ALBERTO NEPOMUCENO E O ESPIRI-
TO DA SUA OBRA — OUTRAS TENDENCIAS
DE NOSSA MUSICA — HENRIQUE OS-
WALD, FRANCISCO BRAGA, BARROSO
NETTO E OUTROS.

IV.

TENDENCIAS DA MUSICA BRASILEIRA



A HISTORIA de nos-
sa musica é a bus-
ca incessante de
uma expressão pro-
pria. Nessa tortu-
ra o musico brasi-
leiro sente a fór-
ma passageira de
sua criação, enquanto não dominar o efe-
mero das adaptações, ou o rebuscado da
cultura, pois a arte precisa de material
eterno, para sua construção perpetua.

✕ Esse material é a alma de cada povo, é a somma de suas alegrias e de suas dôres, as inclinações secretas e as anãs violentas, os desejos insoffridos e as decepções amargas, enfim a experiencia humana no soffrimento da vida. As directivas peculiares, que dessas circumstancias sempre iguaes marcam os povos, ligadas ao meio physico, ás táras de raça, ás necessidades da vida, constituem elementos de distincção — o caracter de cada um delles, que se revê em seus monumentos e se cristaliza na obra de arte. A sobriedade dos gregos, o colorido fascinante do oriente ou a exuberancia do renascimento italiano não são simples acasos, nem apparencias formaes, têm antes a razão de sêr, no momento de sua floração. Essa nota inconfundivel e caracteristica não é, apenas, um indice regional, mas como que uma justificativa poderosa da vida das collectividades, o equilibrio dos dados immediatos da realidade com a experiencia collectiva, as tendencias irremediaveis

do sangue cominum. É o fruto amadurecido em que se sente o sabor especial da fusão de todas as qualidades particulares, com que cada povo revela o espirito no

✕ dominio universal. A arte, sendo a mais elevada manifestação da natureza humana, procurando a maior intensidade na vida, se exprimirá tanto mais alta quanto mais puras estiverem as fontes em que se dessedentar. Homens e frageis, somos todos os filhos da mesma especie lastimavel, mas essas differenças na nossa dôr, ou na nossa alegria de uma hora, quebram a monótonia do viver enfadonho e a nostalgia das repetições inuteis. Um

✕ romance francês, um *lied* allemão, uma *barcarolla* de Veneza, ou uma modinha brasileira, podem ter o mesmo motivo, mas cada qual reflectirá um modo especial de sentir, mais alegre, mais sombrio, mais languído, ou mais melancolico. Nesse fundo mysterioso da alma é que os astistas interpretam e adivinham a vida.

✕ O motivo da arte é perenne, mas a ex-

pressão varia com a alma de cada povo.

Aquelle que não conseguir dar á arte uma feição propria, imprimir-lhe esse caracter decisivo e forte, não criará nunca. A criação exige esse toque maravilhoso e inconfundivel, em que a personalidade do artista se engrandece pela força haurida do espirito colectivo e o universaliza, elevando-o a uma expressão absolutamente dominadora. É a actualidade da arte, sem o que as mais bellas producções fenecem, como foi o caso do theatro inactual de Voltaire. Essa actualidade envolve não só o momento, mas ainda o meio, reflectindo o complexo dos valores universaes de cultura. Por sobre esse material a mão criadora do artista deixará, no modelado, o signal de sua vontade, as deformações de seu temperamento, que lhe não permite copia, mas interpretação, ou revelação. A alma do artista está sempre presente na sua obra, tanto mais forte quanto mais pessoal e mais differente. A sensibilidade dominará a materia, mas

da fragilidade desta depende por igual a grandeza criadora. O artista é, pois, o acontecimento mais subtil da natureza, realizando a união maravilhosa da alma collectiva com o imprevisito pessoal. Os que não o conseguirem, terão feito adaptações amaveis, copias fieis, decalques caprichosos, não vingarão jamais.

* * *

Podemos caracterizar o esforço da nossa musica, na geração que veiu de 1890 para cá, pela procura de uma expressão brasileira, não simplesmente imitativa, nem tampouco regionalista, mas que tenha raizes profundas na terra, no sentimento da gente e nos pendores da alma nacional. O que floresce no paiz é uma formação de cultura, que ainda não permittiu ao homem decifrar a natureza que o deslumbra e atordôa. Nosso trabalho tem sido em regra o de adaptar, com bri-

× lho e fulgor, mas sem forças para criar. Somos o cambiante reflexo do espirito europeu e ainda não fizemos uma civilização brasileira, cujos indices se distinguam com precisão. No entretanto, ha uma ansia inquieta de liberdade. As forças que deverão reagir contra a oppressão das escolas e do espirito estrangeiro e criar o rythmo brasileiro, parece que despertam pujantes e admiraveis. Acreditemos nelas!

× Não exaltamos arte regional, fique bem claro nesta época de nacionalismos ardentes, observamos, apenas, que não temos uma expressão caracteristicamente brasileira, na musica, como a allemã, a francesa, a espanhola, ou a russa, sem que isso as torne menos universaes. A musica nacional é uma flôr de cultura, que reflecte, em geral, nos symbolos, e sobretudo na factura, as fórmas alheias, desabrochadas em outros meios e aqui revividas pelo prestigio da intelligencia. Sentimos, todavia, no meio esplendido

que nos cerca, nas energias de nosso espirito, esse genio que nos permittirá criar a musica brasileira, como um motivo maravilhoso de esthetica universal. O necessario é buscar a inspiração em sua fonte pura, beber a agua que cáe da pedra, directamente; sentir a terra com a alma livre de todos os preconceitos e não procurar ver a paisagem brasileira enfeixada na natureza europeá. Temos que ser humanos antes de tudo, queremos dizer, possuir o espectáculo das coisas como nos deslumbra e não deformal-o por um preconceito esteril. Sendo brasileiros, ficaremos por força universaes, desde que sejamos capazes de criar por nós mesmos. Só as imitações passam... A nossa musica ainda está adormecida, será preciso despertal-a e ouvir o seu canto de liberdade.

* * *

O esforço para uma expressão musical nossa, no reflexo da terra e do ho-

mem, coube, como dissemos, á geração que se affirmou de 1890 a esta parte, e de que foi Alberto Nepomuceno (1) a mais mais alta figura. Effectivamente, ninguém combateu com animo mais decidido as imitações estrangeiras em nossa arte, e ao mesmo tempo, procurou criar uma musica, sem se enquadrar no regionalismo, mas nascida no ambiente magnifico de nossa natureza e com aquelle tom melancolico, que é o residuo da fusão mysteriosa das raças, de que promana o brasileiro. O meio europeu, onde formou o espirito, e a sua cultura musical lhe não tolheram a originalidade nativa, nem lhe estancaram a veia natural da inspiração, vibrante e colorida. A sua obra refoge ás adaptações constantes, a que se sujeitavam os artistas brasileiros, e surge com um calor es-

(1) Nasceu Alberto Nepomuceno, em 1864, na cidade de Fortaleza, Ceará, filho do maestro Victor Nepomuceno, e falleceu no Rio de Janeiro, em 1920.

tranho, em estilo original e de deliciosa frescura. É a manifestação de uma personalidade ardente e inquieta, que não attingiu á suprema energia criadora da arte nacional, nessa synthese admiravel em que o artista é um predestinado, mas foi um precursor, deixando em sua obra a genesis desse esforço ousado e tragico, que já sentimos vingar. Apareceu em época de fraco brasileirismo. Por um instante, contaminados pela literatura apresada de decadencia, quizemos implantar, como flôres exoticas, todos os modismos europeos, do fim do seculo. Quizemos apagar a imagem da terra de nossos olhos e nelles acender a cubiça pelo estrangeiro, que nos fascinava. Então, tudo que não fosse *segundo a Europa* estava condemnado a desaparecer, entre a mófa e o sorriso dos scepticos.... Um ambiente de affectação dominava. Quando Nepomuceno, vindo do estrangeiro, apresentou uma musica brasileira, foi visto com as maiores reservas e, quando pretendeu

que se cantasse na nossa lingua, explodiu uma campanha insidiosa, só a custo vencida.

A sua obra tem calor e vibração, o sentido da natureza exorbitante, que melancoliza o homem. É original sem ser preciosa nem loquaz, qualidade porventura rara nos nossos artistas. A nota pictural domina mais do que a psychologica, mas essa reponta por vezes, na sentimentalidade de muitas musicas, como nessas admiraveis canções que, ao ouvil-as, se nos acorda na memoria esse vago e luminoso espirito da terra, na fantasia graciosa dos motivos. A emoção que desperta revela a profunda sinceridade do artista para com a natureza, seja nos céos, seja nas mattas, ou seja no coração da gente. Suas canções são paginas de um sabor extranho e de uma poesia intensa, em que se fundem o lirismo natural com o sentimental, numa vibração prolongada, de extase e de amor. Na arte de Alberto Nepomuceno ha um naturalismo instinc-

tivo, nas vozes de exaltação, de ternura, ou de melancolia. No preludio do *Garatuja*, feito com doçura e enlevo, com um cheiro quente da terra, freme um pantheismo amigo das coisas, mais para amal-as do que para decifral-as. É que sentiu a natureza como uma inspiração ardente e a revelou sinceramente, em notas vindas do coração. Falta-lhe, por acaso, a penetração, mas sobra-lhe poder emotivo, que, se não compreende o mundo, se commove deante d'elle. A *Série Brasileira*, (1) para orchestra, mostra esse espirito proximo da natureza, como o que domina a poesia do Snr. Alberto de Oliveira, e que fulge nessas paginas cheias de luz e de claridade, nas suas expressões vibrantes e marcadas, ora num colorido intenso, ora na leve annotação de um motivo popular, repontandô, na harmonia do conjun-

(1) A *Série Brasileira* compõe-se de quatro partes: *Alvorada na serra*, *Intermedio*, *A sêsta na rede* e *Batuque*.

to. A *sesta na rede* é deliciosa e a parte final — *Samba* — baseada em motivos africanos, tem um *rythmo* barbaro de aspecto muito singular. Das suas canções citaremos, entre outras, *Tu és sol*, *Amo-te muito*, *Amor indeciso*, *Turqueza*, *Numa concha*, *Trovas*, *Cantigas*, *Olha-me* e *As Uyáras*, para solo de soprano e *côro* e vozes femininas, sobre uma lenda do Rio Negro. A graça por vezes é melancolica, e o lirismo, ora espirituoso ora *commovido*, é a suave nostalgia brasileira, de que Nepomuceno foi um dos poetas mais sensiveis. O meio estranho, já o mostramos, nos faz tristes e, na melancolia resultante, vamos *decifrando* a vida. É o motivo maximo da arte brasileira.

Não foi Nepomuceno um regionalista que procurasse no pittoresco da terra, nos seus *môdismos* e particularidades, expressões para a musica. Ao contrario, libertou-se pela cultura desse preconceito e na *communhão* com o meio, não o transcreveu apenas, mas dominou a realidade

circunstante e criou uma obra propria, em que o caracter pessoal deixou marca inconfundivel. O seu estilo, vivo e quente, com subteis gradações e meias-tintas, era a *palhêta* apropriada para esse *fixador* sincero da nossa natureza e de nosso temperamento. O que perturba a musica brasileira de Nepomuceno é que elle procurou ser brasileiro apenas pelos motivos e pela inspiração, collocando a sua *emotividade* nova dentro de velhos moldes, onde não raro a intenção se *sacrifica*. Mas, como quer que seja, teve a força de um precursor e a sua musica é uma das primeiras vozes que se afinam no coração da nossa gente.

Além dessa feição, que podemos chamar de *nacionalista*, e que foi a principal, Nepomuceno nos deixou uma obra colorida e interessante, feita com um processo seguro e limpido e uma *réal* força de expressão. Nella ha muito lirismo e esplendor, a par de um sentido profundo da natureza, que tornam a sua inspiração

opulenta e vibrante. A opera *Abul*, cujo libreto tanto a prejudica na dramaticidade e compromette portanto seu destino de opera, é uma partitura vigorosa, com largas proporções, e de merito incontestavel.]Nepomuceno teve producção copiosa, citando-se a musica de scena *Electra*, feita em fórma classica, para a representação da peça grega, traduzida por Ch. Chabault; o episodio lirico *Artemis*, libreto do Snr. Coelho Netto; a *Simphonia em sol maior* que é uma composição de grande envergadura, e o *Trio em fá menor*, para piano, violino e cello. Em todos os trabalhos de Nepomuceno perpassam, e não poderia ser de outro modo, as influencias directoras de sua cultura, mas não o subjugam nunca, nem o transviam já-mais de sua personalidade. Na nossa musica tem um lugar em relevo e foi a primeira expressão da harmonia entre o meio e a cultura, de que ha-de resultar a grande arte brasileira. Os nossos motivos (referimo-nos não só aos themas popula-

res, senão ás expressões da terra, ás forças da natureza, aos pendores do homem) são a constante inspiração de sua obra, que tambem não é a de um simples folklorista, como se tem affirmado, mas de um espirito original e criador. As tentativas de musica brasileira, de Carlos Gomes, de Alexandre Levy e de Miguez, para não falar na massa dos compositores menores, onde esse esforço tambem domina, mas apêgado em geral, ao regionalismo, tiveram em Alberto Nepomuceno um iniciador magnifico. Elle abriu os horizontes de nossa vida musical, mostrando que a cultura não é uma super-affectação, mas o instrumento que nos ajuda a interpretar o universo, dentro de nossa intelligencia e de nosso sentimento. Tendo sido um dos reveladores do wagnerianismo no Brasil e da musica russa, que então florescia com a escola dos cinco, Nepomuceno foi profundamente brasileiro e criou uma obra digna da melhor estima. Sondou, entre os primei-

ros, essa nebulosa expressão da nossa musica, cujo destino magnífico transparece na harmonia da natureza, que na arte terá a suprema revelação. Sentiu a magia dessa deusa dos tropicos, sensual, extatica e melancolica, e foi seu fiel enamorado...

* * *

Nas multiplas tendencias de nossos músicos, em que não há traço de unidade, pois representam vozes dispersas, afinadas mais pelo diapasão da cultura do que pelas notas fulgurantes da terra, se podemos notar por vezes aquelle esforço para uma fórmula brasileira, ha a constante perturbação das escolas estrangeiras, fascinando a nossa inquieta imaginativa. Nas suas obras encontramos esplendor, um ardente lirismo, notas leves e requintadas, uma elegia dominante, em que se resolve o sentimentalismo tropical, mas não acharemos um caracter que as asse-

melhe ou distinga, nas multiplas variantes de suas artes. É interessante ainda notar que nenhum de nossos musicos se radicou ao meio a ponto de influir directamente sobre elle. A nossa musica não tem filiações no Brasil, não temos mestres nem discipulos. São vozes isoladas, a cujo influxo nenhuma outra entôa, na sua disparidade absoluta. Tanto é assim, que os escritores que têm versado o assumpto, não conseguiram fazer mais do que tratar separadamente de cada musico, na ordem chronologica, afinal unico criterio no caso.

O Snr. Henrique Oswald — dos menos brasileiros de nossos compositores — trouxe á musica nacional o sentido do equilibrio e da medida, contrastando com as expressões frementes e liricas do temperamento indigena. Artista primoroso e subtil, de uma sensibilidade muito fina e reagindo, por pudor, contra a eloquencia, o Snr. Oswald é o amigo das meias-tintas, dos entretons e das simples in-

dicações, que mais suggerem do que commentam. A sua musica, de uma simplicidade requintada, é a de um civilizado europeu, volvido antes para si mesmo do que para as coisas. Evitou o prestigio da natureza, ou por não sentil-a, ou por temel-a. Aliás, tambem Machado de Assis se esquivou a esse jugo, mas, no grande romancista, a tortura da intelligencia é que lhe annuiu os olhos e fez desprezar o esplendor, ao passo que, no musico, não ha essa inquietação mental, antes amor ás fórmas, mesmo uma certa volupia, mas tão suave, tão delicada, tão cariciosa, que não se harmoniza com o scenario deslumbrante do Brasil. A sua musica não é feita na natureza, ao ar livre, mas nas doces intimidades, nos ambientes discretos, onde a luz, coada, tamizada e diffusa, tem jogos singulares. O Snr. Oswald é um artista fino, que procura a perfeição; nós, brasileiros, somos ainda violentos e desmedidos, e procuramos a emoção em sua intensidade brutal.

Como dissemos, o Snr. Henrique Oswald nos deu a noção da linha e do bom gosto, duvidosos na maioria dos nossos compositores, onde domina a preocupação artificial do effeito. Envolve as coisas com ternura nas filigranas de um tecido caprichoso, mas que não mostra nunca a difficuldade do ponto, tão simples se afigura, nas suas figuras, nos seus debuxos e nos seus ornatos. Artista interior, procura humanizar os aspectos multiplos da realidade, nessa medida commum do nosso espirito, que as recria numa prodigiosa fantasia. A sua esquivança ao meio foi uma libertação, no sentido de que não traiu o seu temperamento singular e estranho. Ficarà, por certo, um pouco isolado, uma vez que em sua obra não palpita a energia da terra, mas a emoção que desperta é profunda, porque vibra numa intensa sensibilidade, que não se artificializa no esteril preciosismo. Nem os motivos são concepções transcendentaes, nem a sua imaginativa se compraz

numa fantasia multiforme, nem os desenvolvimentos são prolixos ou intrincados. A sua musica vem de um espirito que sabe transformar em motivos de graça e de belleza todas as sensações, alegres ou magoadas. A inspiração não é faustuosa, nem elle procura resolver-a em largos desenhos, contentando-se, ao contrario, com os motivos singelos e as tenues indicações. A musica do Sr. Henrique Oswald, feita ás vezes de pequenos motivos, de quadros ingenuos ou impressões suggestivas, tem no colorido discreto, na graça da composição ou no requinte do desenho, um grande enleio romantico e revela o estilista caprichoso ao lado de um poeta de muita doçura e sensibilidade. *Elegia, Il Neige, Bébé s'en dort, Pierrot se meurt* são, dentre outros, pequenos poemas deliciosos, feitos com uma finura de toque, uma limpidez e uma graça, que só sabem ter os artistas de escól. A sua musica de camara, de que é mestre incontestavel, os *quatuors*, os *quintettos* e os

trios, as pequenas peças para violino e violoncello, e as composições para piano e para canto, são paginas magnificas, de grande poesia e nas quaes, para usar uma expressão do Snr. Rodrigues Barbosa a proposito do *Quintetto*, Op. 16, — «a idéa melodica é sempre original sem ser torturada e jorra com abundancia deliciando pela sua frescura e limpidez. O trabalho de composição é sempre novo, variado e pessoal».

É possivel distinguir na sua musica alguma influencia dos romanticsos allemães e mesmo italiana, em certas peças para orchestra, mas a preponderante é a de Gabriel Fauré, a quem o musico brasileiro se liga por muitos pontos, na estilização da idéa musical, na finura do desenho melodico e dos arabescos, na fantasia vivaz e elegante. Como o mestre francês, o Snr. Oswald tem «o gosto da clareza no pensamento, da sobriedade e da pureza na fórmula». Com grande maleabilidade, a sua musica se desenvolve numa

sugestão continua e nos segreda todo um mundo de maravilhas, não pelas imagens, — que não é rica a sua imaginativa — mas pelo ambiente sonoro, que nos emociona e commove.

* * *

O Snr. Francisco Braga é um symphonista de apreciáveis recursos, com uma technica segura, e que sabe dar ao tecido orchestral variedade e movimento, ainda quando os motivos sejam de menor relevo. É claro e brilhante, procurando por vezes a inspiração nativista, em certas lendas e episodios, como no poema symphonico *Marabá*, na opera *Jupyra*, extraída de uma novella de Bernardo Guimarães e no *Contractador de Diamantes*, sobre a peça de Affonso Arinos, onde ha a citar o delicioso *Gavião de Penacho*. A sua nota predominante é a abundancia de timbres, conduzindo a symphonia com calor e energia, faltando talvez um

pouco de imprevisto. A construcção revela a mão de um artista senhor dos seus materiaes, a que sabe imprimir todas as marcas do seu modelado. A sua orchestração é segura e, sem ser um emotivo, nem possuir qualidades extraordinarias de imaginação, o Snr. Francisco Braga tem colorido e por vezes opulência, envolvendo com brilho o motivo melodico e vestindo-o com roupagem fulgente. É um objectivo e procura o luxo das fórmulas como recurso de eloquencia. Ao revés do Snr. Henrique Oswald, que ama a contemplação recolhida e interior, o Snr. Francisco Braga é amigo das apparencias brilhantes e lustrosas. Os seus poemas symphonicos se contam como as suas mais caracteristicas produções e *Oração a Patria*, *Paysage*, *Cauchemar*, *Episodio Symphonico* e *Pró Patria* (grande marcha) são bellos exemplos. Em *Marabá*, é um paisagista de merito, dando-nos a impressão das nossas mattas espessas e interminaveis, na alegria do amanhecer,

quando tudo se faz oiro, num radioso deslumbramento de luz. O canto triste de Marabá se ouve nesse ambiente e todas as vozes se unem no mesmo lirismo, como se a natureza ardente precisasse se humanizar naquella magoa indefinivel. Por igual *Jupya*, cujo prelude sobretudo é uma pagina muito brasileira, é um poema da nossa natureza, no reflexo dessa melancolia a que somos levados pelo proprio mundo que nos cerca, na sua transbordante opulencia. É o Snr. Francisco Braga autor ainda de varios hymnos, inclusive o *Hymno á Bandeira*, adoptado officialmente com letra de Olavo Bilac. Tem escrito para piano e canto, sendo que algumas de suas composições nesse genero, a exemplo das *Virgens Mortas*, sobre o conhecido soneto de Bilac, são composições vivas e feitas com irrecusavel mestria. Conserva inedita a opera *Anita Garibaldi*. É um dos nossos mais estimaveis regentes e professa a cadeira

de composição no Instituto Nacional de Musica.

Na sua musica sentem-se as influencias directas de Massenet e um pouco de Wagner na factura simphonica, sendo que as daquelle foram muito mais preponderantes, tendo sido discipulo do musico francês, quando da sua estadia na Europa, onde esteve ás expensas do governo para aperfeiçoar os estudos, nas classes de composição, contra-ponto e fuga, no Conservatorio de Paris. A despeito de taes influencias, a musica do Snr. Francisco Braga reflecte tambem esse esforço da arte brasileira para encontrar a sua fórma, occulta na realidade monstruosa que nos cerca e atordoa.

* * *

Procurando, tambem, fazer musica brasileira, pelo que se approxima das tendencias de Nepomuceno, está o Snr. Barroso Netto, cujas composições têm, por

vezes, deliciosa frescura e singeleza. *Cantiga, Adeus, Se eu morresse amanhã, Dorme, Valsa Lenta* são paginas feitas com graça espontanea e sensível. Seu estilo claro e simples revê a influencia dos mestres allemães e de Grieg. É um virtuose de merito e professor de piano no Instituto Nacional de Musica.

Sobresaem ainda os nomes de Arthur Napoleão, o admiravel pianista, que cercou seu nome de muita gloria em noites memoraveis, e também apreciavel compositor, sendo de sua autoria *Romance et Habanera, Suite e Tarantella*, para dois pianos, *Valsa impromptu, Valsa Melodia*, outras paginas de grande poesia; Henrique de Mesquita, autor da symphonia dramatica *Jeanne d'Arc* e de algumas operas em estilo italiano; Carlos Mesquita, pianista, maestro e compositor, de fórma simples e elegante. Obteve primeiro premio do Conservatorio de Paris, de 1885. É autor da opera *Esmeralda* e de varias composições para orchestra, piano e cân-

to; Delgado de Carvalho, cuja musica se filiava á escola romantica francesa, tendo escrito a opera *Moema*, que mereceu os melhores applausos, não só no Brasil, mas também em Portugal e na Russia, e a opera num acto *Hostia*, além de varias composições para piano, inclusive *Sonata, Valsas Humoristicas, Marche des Poupées*, etc.; J. Araujo Vianna, que escreveu as operas *Carmela e Rei Galaor*; Francisco Valle, discipulo de Cesar Franck, e cujas composições, segundo o Snr. Rodrigues Barbosa, são «verdadeiros documentos de seu immenso talento e magníficos attestados do grande aproveitamento que colheu das sabias lições do mestre e de seus estudos». Escreveu o poema symphonico *Telemaco* e varias obras de musica de camara; Manoel Joaquim de Macedo, autor da opera *Tiradentes*, libreto do Snr. Augusto de Lima, e de muitos trabalhos para orchestra, piano e canto, em numero superior a 300, todos muito pouco conhecidos, mes-

mo no Brasil; Assis Pacheco, autor de varias operas de merito apreciavel como *Moema e Jacy*; Francisco Nascimento que, sem ser compositor, foi um dos nossos mestres de harmonia e teve o merito de ter sempre o espirito aberto aos novos e affirmar corajosamente os modernos, como fez com Gilauro Velasquez e o Sr. Villa Lobos; Abdon Milanez; Carlos de Campos, autor da opera *A Bella Adormecida*; João Gomes Junior, autor de varias simphonias e de uma opera *D. Casmurro*; Francisco Mignone, autor da opera *Contractador de Diamantes*, feita na velha modelagem italiana, mas onde ha uma *congãda* de muita vibração e sabor popular; João Gomes de Araujo (Senior) autor das operas *Carmosina*, *Maria Petrowa* e *Helena*; José Octaviano Gonçal-

(¹) Segundo o depoimento do Sr. Oscar Lorenzo Fernandez, referido pelo Sr. Luiz A. da Silva, na revista «Ariel», Frederico Nascimento, nos seus cursos de harmonia obrigava os alumnos a harmonisarem até Schoenberg.

ves, que é um compositor de merito, sendo muito apreciaveis as suas producções, quer simphonicas, quer de musica de camera e literatura de piano e canto, sendo tambem um pianista de innegavel valor; Sylvio Fróes, Paulino Chaves e tantos e tantos outros que procuram num grande esforço dar mais brilho e fulgor á nossa arte e á nossa musica.

V

O ESPIRITO MODERNO NA
MUSICA

A ARTE MODERNA E SUA SIGNIFICAÇÃO — AS
NOVAS TENDENCIAS DA MUSICA — MU-
SICA PURA — A CONTRIBUIÇÃO DOS RUS-
SOS — O SOM PELO SOM — VOLTA AO
CLASSICO—ORIGINALIDADE BRASILEIRA -
A NOSSA MATERIA MUSICAL — GLAUCO
VELASQUEZ E O SNR. VILLA LOBOS — AS
FONTES DE NOSSA MUSICA—O DESPER-
TAR DE UMA MUSICA BRASILEIRA.

V.

O ESPIRITO MODERNO
NA MUSICA



ARTE moderna não é a allucinação de homens desvairados, nem o desejo do successo extravagante, como tem parecido a espiritos ligeiros e frivolos. Não ha transformação que possa refugir a profundas e longiquas razões de ordem philosophica e social, donde promanam as forças imponderaveis e decisi-

vas que movem os homens. Os phenomenos isolados se desconhecem na natureza, onde tudo se liga e se harmoniza, num conjunto multiplo e surpreendente. A arte é sempre, através de todos os tempos e em todos os logares, um reflexo do genio collectivo, na relatividade de suas contingencias e pendoros, por sua vez productos de causas efficientes, determinando tudo essa finalidade a que aspira o homem, para melhorar e ser feliz. O artista é a somma imprevista de inumeras qualidades e residuos, como a percepção esthetica de cada povo transcendendo da troca resultante entre o meio e o individuo, o que equivaie dizer da adaptação do homem á terra. Quando nos lançamos em busca de uma idéa, social, artistica ou economica, não nos movemos por simples solicitação da propria vontade, mas obedecendo a forças imperiosas e irremessiveis, que se precisam realizar e vencer.

O momento de arte moderna, que póde parecer desvairado, é logico e decisivo, tão certo como aquelle outro que virá depois, para passar tambem, na variação infinita das coisas, com que enganamos a nossa ignorancia, por não lhes penetrarmos o segredo. Esse juizo dos contemporaneos sobre todas as reformas é outra coisa, igualmente, muito velha, para merecer maiores attenções.

A arte moderna brotou da necessidade profunda dos homens de nosso tempo, de buscar, por sobre as formas usadas e gastas, uma emoção differente, além do aperfeiçoamento das linhas e do exagero da personalidade. Aquelle se tornou frio e precioso, este delirante e ridiculo, findando ambos numa vaga melancolia, esse premio derradeiro do esforço malgrado. A serenidade classica sobreveiu o romantismo, cujas expressões finaes de orgulho infrene e sensibilidade morbida encerraram o homem entre as cadeias do materialismo e as sombras diffusas do

vago e do impreciso. Um fundo de negação ou de falsidade deformou todas as coisas e os homens, saciados dessas emoções, desprezaram a realidade como mesquinha e o mundo como mentiroso.

Contra esse estado de espirito é que surgiu a reacção. Na sciencia se verificou o erro das syntheses apressadas e vaidosas, quando o conhecimento é imperfeito e «commodo» apenas, e, de novo, o ridiculo dos *homunculos* desapontou os Wagners inflados de orgulho. Na philosophia, contra o scepticismo em suas mil fórmulas, a acçãoolveu salvadora, para rehabilitar a intelligencia e o sentimento compromettidos pelo instincto, e renovar a fé nos corações endurecidos e seccos. Na arte, uma ansia por fórmulas estranhas e vivas, que correspondessem á emoção da vida moderna, absorveu os homens, deslumbrados com a antevisão da esthetica nova. Na ordem social e economica, as perturbações que agitam e transformam a sociedade não se filiam a razões

outras que não esse renascimento admiravel, á procura de disciplina, para dar á personalidade humana uma luz differente. Bastará attender no apparecimento simultaneo, em paizes diversos, de temperamentos semelhantes, quando ainda não se tinham communicado, nem se generalizado as tendencias. A força se espalhava no ambiente, como uma predestinação, e, como em todas as reformas, a idéa pairava no inconsciente dos povos, em gestação fecunda e promissora.

O que se procura será uma interpretação mais larga da vida, ou, pelo menos mais de accordo com as irremissiveis contingencias da realidade actual, esforçando-se pela livre expressão do segredo universal. A arte moderna, vinda do realismo, do impressionismo, do wagnerianismo, do symbolismo, buscou pela comprehensão differente da realidade, uma emoção inedita e imprevista. Nesse esforço, os futuristas procuraram «a simultaneidade dos estados da alma», na obra de

arte» e quizeram dar á arte plastica o movimento, «collocando o espectador no centro do quadro», para o que attingiram a um engenhoso «transcendentalismo physico» — confusão em que as coisas nos fogem como dados irréaes, nos limites do conhecimento humano e tendem ao infinito, movidas pelas suas linhas-forças; os cubistas decompuzeram a materia, através das linhas e dos volumes, e fizeram uma arte estatica e cerebral, na qual a ordem plastica domina a sentimental; os dadaistas procuram o maximo de intensidade psychologica nas coisas pueris e triviaes, tratando-as ingenuamente; os super-realistas querem fazer reagir o sub-consciente por sobre a consciencia; os musicos modernos se esforçam para dar ao som o seu valor integral, dissociando-o de todas as intenções e criando novos rythmos, com que modificam a estructura da harmonia classica. Nesse esforço audaz, caracteriza-se a tortura da arte contemporanea, com o desejo arden-

te de liberdade e harmonia com a vida multipla da hora presente. Em tudo se nota um grande appello á razão, e o instincto, que regeu a arte romantica é, de novo, posto á margem. Essa ansia é para realizar uma arte logica com o espirito moderno, que é breve, que é rapido, que é consciso, em summa, que criou a machina. Basêa-se na intelligencia, intelligencia que não é quietação, mas movimento, tumulto e variedade.

A musica não tem que contar, nem desenhar, nem modelar. Não é descrittiva, nem plastica. A musica é suggestão apenas e deve permittir um ambiente de interpretação, em que a alma humana, liberta e exaltada, sinta a vida, pelo mais intenso goso esthetico. A essencia da musica é a musica, pairando acima das coisas, dominando-as e elevando-se pelo prestigio do som, incomprehensivel e mysterioso. É certa a palavra de Wagner — quando as outras artes dizem: «isto significa», a musica diz: «isto é», porque

ella penetra a realidade e cria, pela emoção, um mundo sensível mais alto e mais integral. As demais artes, insiste Nietzsche, são as artes da apparencia, do phenomeno, de sonho. A musica surpreende e traduz o noumeno. (1). Sendo, portanto, a mais absoluta das artes, ao menos para o espirito contemporaneo, é aquella que deve ser a mais liberta, para melhor realizar o desejo de nossa inquietação que volve á intelligencia, depois de desilludida pelo instincto. Essa ansia da musica moderna, que não é apenas uma libertação de fórmulas, mas de inspiração e motivos, dando á sonoridade um ambiente muito mais amplo e uma atmospheria mais intensa, permittiu alargar o seu poder subjectivo, tornando-se suggestão pura. A musica se livra das outras artes e se torna cada vez mais musica. O pa-

(1) *Noumeno*, νοῦμενον expressão da philosophia de Kant, para significar a realidade ultra-sensível e imponderavel, em opposição ao phenomeno, e que seria a essencia universal, a coisa em si, inacessível a toda comprehensão humana.

rallelismo com a realidade deve findar na obra musical, que não copia a natureza, mas nella se funde como parte de seu poderio immenso.

A musica moderna, depois do formidavel phenomeno de Wagner, que, por um instante, deixou extaticos os homens, veio da renovação dos russos que, independentes da tonalidade classica, criaram rythmos novos, modificando a estrutura harmonica, impondo a dissonancia e conseguindo outra sonoridade, pelo emprego de gammas desconhecidas e accordes ineditos. Essa musica, vinda do Oriente mysterioso e fascinante, cheia de coloridos e brilhos e bebida no «folk-lore» russo, foi um deslumbramento. A principio perturbadora, aos poucos se tornou uma expressão predilecta, na qual as novas escolas musicas têm ido buscar, ao menos, a lição da liberdade technica. Não se póde explicar Debussy sem os russos, especialmente Mussorsky, porventura o mais forte, o mais livre e o mais huma-

no, nessa magnífica fulguração. Vieram ingenuamente, ricos e prodigos, cheios de humanidade e pureza; traziam descobertas maravilhosas e não conheciam os preconceitos que encadeiavam o occidente civilizado. Desde a revelação de Glinka, seguido por Tchaikosky, até a floração admiravel dos cinco, de Mili Balakirew, Cesar Cui, Mussorsky, Borodine e Rimsky-Karsakow, a musica rompeu com a tradição do estilo classico. Com Debussy, Ravel, Stravinsky, o grupo dos seis da França e uma pleiade de musicos modernos que surgem em todos os paizes, na Allemanha, na Italia, na Espanha, na Russia e que tem um expoente, entre nós, no Sr. Villa Lobos, a musica, inteiramente livre e pura, cria novas formas e a harmonia ganha o prestigio da mais alta idealidade.

Wagner, cuja criação formidavel era mais philosophica do que musical, no sentido de que nella a musica era a forma e a expressão e não essencia, Wagner en-

cerrou o cyclo da arte classica, ao mesmo tempo que deixava novas e fecundas sugestões aos vindouros. Estes, porém, aproveitando-se dellas, tiveram de reagir contra o preconceito wagneriano que se tornava absurdo. É Claude Debussy, livrando-se desse ambiente pesado, para criar uma musica impressionista, subjectiva, em que a materia musical é nova e a sua construcção diversa, pelo emprego de formas harmonicas e accordes diferentes, e realizando uma obra prodigiosa, que abriu horizontes desconhecidos para novos e singulares achados. É Maurice Ravel, cujo impressionismo se desenvolve com finura numa fantasia interessante, apaixonada ou humoristica, revestindo as formas da sua personalidade multipla e inconfundivel. É Igor Stravinsky, mais livre ainda, com a sua obra intensa e viva, de rythmos surpreendentes, sonoridades extranhas e rara força instrumental, sendo hoje talvez o compositor mais rico e veemente. É Eric Sa-

tie, com seu sarcasmo irreverente e divertido, de uma originalidade poderosa e burlesca, ás vezes emocionante, através de um *humour* requintado, criando aquelle jogo da «arte que zomba da propria arte». É Darius Milhaud, é Arthur Honegger, cujo engenho formidavel se realiza numa musica poderosa, forte e simples; é Arnold Schoenberg, Karol Szymanowski, Casella, Bartok, Malipiero; Respighi, Falla, Roussel, Poulenc; Auric, Séverac e tantos e tantos que, num movimento de exaltação e de crença, renovam a arte, como o pensamento. O necessario é sentir a vida moderna na sua intensidade real. O motivo, pouco importa: Honegger, escrevendo *Pacific 231*, que é um poema symphonico para glorificar uma das mais altas expressões do engenho contemporaneo, que é a locomotiva, é tão moderno como resurgindo no oratorio e fazendo o *Rei David*, uma das obras primas da musica actual. Não ha que citar nomes e se-

ria longa a lista de todos quantos, extravagantes ou exagerados, se esforçam para encontrar novos moldes da ansiada emoção humana. Seja dito que, em nenhuma outra arte mais do que na musica, tem havido maior fecundidade e, por toda parte, rythmos novos vão transformando a materia musical e renovando a harmonia. Desse transbordamento, em que se chega a preconizar como Luigi Russolo, a arte dos rumores, pela combinação simultanea de ruidos segundo a fantasia do artista, ha-de surgir uma forma diferente para os homens revelarem a sua inquietação, cuja tortura é que os torna artistas.

Um dos grandes esforços dos musicos modernos é a justeza de som, é o seu valor absoluto. De elemento passou a essencia, não sendo mais simples expressão formal, mas força livre, capaz de despertar a emoção pela maravilha de seu toque, sem accessorios ou roupagens. Como que o som se liberta da escraviza-

ção subjectiva, que se tornou tyrannia, para resurgir na mais accentuada vibração. E a musica que resulta é uma maravilhosa exaltação do espirito, fazendo-se intencional, não pelo recurso do programma, mas pela emotividade que desperta. Assim como se quer libertar a côr, o desenho, os valores plasticos, assim o som deve ser uma expressão real e viva, não mais um accessorio vago ou impreciso. Volve-se á musica pura, após a floação romantica, cujo cyclo Wagner encerrou.

Mas isso equivale, objecta-se em geral, a tornar a musica, como aliás toda a arte, um simples effeito de artificio, preocupada com a materia e isolando-se do espirito, que vivifica e exalta. Nada menos certo e verdadeiro, porque procêde de um erro manifesto, em que se procura confundir a materia, transfigurada pela emoção de quem a modelou, com aquella em que se trabalha utilitariamente, sem essa vontade de criar, que é a suprema

inspiração. Só em «ouvidos de Calibano» se confundirá um ruido ou um barulho, com o som musical, embora possa haver naquelles, por vezes, uma profunda suggestão para o artista. Mas, nesse caso, será uma categoria especial, impossivel de levar em conta na ordem commum. A materia tocada pelo artista se transfigura, na obra de arte, que é criadora, e apparece então inteiramente diferenciada, transsubstanciada, ultrapassando as suas contingencias, para a suggestão em que se realiza.

E se existe essa suggestão não se precisa indagar da essencia psychologica resultante, porque a arte não fica nos sentidos. O que se não exige é que o subjectivismo seja determinado, sendo tanto mais intenso, quando mais vago fôr, mais indeterminado e livre. Por elle, o homem se torna artista e não artifice, que é aquelle que trabalha a materia dentro de certas regras pré-estabelecidas e sem nenhuma liberdade ou independencia. Ti-

rando do som, ou da côr, as interpretações especiaes, marcadas pelo conjunto da obra, que lhe determinam a significação, fóra da qual serão disparatados, os artistas modernos não querem apenas — salvo em casos de excessos e desvios, explicaveis aliás em hora de reacção — a côr, o som, ou o volume, pelo seu lado objectivo, mas permitir que pelos seus valores exactos possam suggerir não uma só explicação, mas tantas quantas o espirito entender, na sua emotividade livre.

Não se póde afastar o espirito da obra de arte, tornando-a uma sensação pura. A arte grega ou egypcia, reproduzindo a natureza, não eram sensiveis apenas, antes exaltam pela revelação surpreendente e maravilhosa. Representando a realidade apparente, tornam a vida mais intensa, logo nos levam a um estado superior de consciencia, em que a emoção se integra e deslumbra. O subjectivismo é da essencia da arte, posto a arte não necessite da sua accentuação precisa, que

foi o preconceito do movimento romantico.

Foi isso que o Snr. Graça Aranha disse admiravelmente «este subjectivismo é tão livre que pela vontade independente do artista se torna no mais desinteressado objectivismo em que desaparece a determinação psychologica». É perfeita a explicação: não é o subjectivismo que se annulla, pois isso equivaleria a negar a essencia da arte, como idéa de relação, em que um dos elementos é o nosso espirito, mas a sua determinação, de cujo jugo o artista se liberta pelo seu temperamento e objectiva. Mas nessa objectivação o character psychologico não desaparece, antes é livre e multiplo, como uma força que se desenvolve infinitamente. Portanto não se póde concluir, sem ligeireza, que a sensibilidade desaparece na arte moderna, em que só o processo fascina e justifica.

Quando, em musica, se reclama o valor do som, inteiramente liberto, em to-

das as suas variações, consoantes ou dissonantes, não se quer apenas a delicia da sonoridade, que agrada aos sentidos, mas um meio muito mais amplo de procurar a plenitude espiritual, que a arte consente. O som pelo som, ou a côr pela côr, seria, sem duvida, uma esteril actividade de artifice, mas o que aspira é o som por tudo que o som desperta, quando transfigurado pela emoção criadora, que delle faz surgir um mundo de imagens e representações, multiplicando indefinidamente a nossa percepção do universo. Essa é a funcção essencial da arte.

O Snr. Mario de Andrade escreve com justeza que teremos para amanhã «um novo periodo de hegemonia da Arte Pura, tal como a praticaram Scarlatti, Haydn e Mozart, em que os phenomenos sonoros são tomados pelo seu aspecto puramente musical, sem programma, mais pela sensação artistica, desinteressada que produzem do que pela sua relação deles com a vida individual». E a grande an-

sia dos modernos é o prazer dessa musica pura, que não seja literatura, philosophia, ou pintura, mas musica. Admiravel a expressão de Cocteau: «*Ni la musique dans quoi on nage, ni la musique sur qui on danse: DE LA MUSIQUE SUR LAQUELLE ON MARCHE*». Os verdadeiros classicos nos deram exemplos maravilhosos, e, se hoje temos sobre elles vantagens immensas (no nosso ponto de vista) e descobrimos thesouros formidaveis, poderemos igualal-os. Em arte não se ultrapassa ninguem, são grandes todos os criadores, e estes são os homens livres e que vivem nas contingencias do seu tempo. Approximando-nos da sensibilidade de uma época, não vamos imital-a, ao contrario, só depois da realização é que verificaremos as affinidades. Imitar o passado é o apanagio dos espiritos menores e das épocas infecundas, porque fóra do seu tempo, as obras não vingam e tudo será *pastiche* inutil e perdido. Os modernos são admiraveis sem-

pre, porque são livres e realizam á sua maneira, estão com a sua época e desafiam todos os reaccionarios e conservadores. Os homens, na sua variação, com que buscam enganar a fraqueza da especie, não se commovem na contemplação apenas, querem a acção redemptora. Mutilarão a obra do passado, se isso lhes causar um prazer forte e integral e assim darão a seus filhos direito de imital-os.

Não andaram errados os musicos do seculo passado, desviando-se da musica pura, para a musica intencional, pois esta é que convinha á sensibilidade do seu meio e do seu tempo. Dahi um Beethoven e um Wagner. Não os poderiamos acompanhar e a nossa admiração delles nos afasta, pela consciencia de que, não sentindo máis da mesma fórma, deturpariamos a sua grandeza. A emoção moderna exige novos moldes e novas audacias e não se discute se somos maiores ou menores, puerilidade que atormenta muito cavalheiro de bom senso. Nós so-

mos nós — e isto b́asta. A arte não se cria para prazer dos vindouros, que nos devem ser tão indifferentes como os passados, mas para nos dar, no momento, o prazer esthetico, em que o homem se exalta e a vida se justifica. A arte é pois uma funcção do tempo. Stravinsky ou Honneger são musicos, criam; Strauss, um artifice, admiravel por vezes, mas trabalha em materia já amassada, dahi a sua obra não ter inedito, e a arte é um mysterio perenne.

* * *

Porque havemos nós de imitar e com a aggravante de buscar os modelos em outros meios? Temos ao alcance de nossas mãos um prodigioso material, no qual ellas modelarão com volupia a obra criadora e maravilhosa. Não temos que ser modernos á Satie, ou á Schoenberg, mas

modernos dentro de nossas forças e da nossa sensibilidade.

Trair o meio seria tão funesto quanto trair o tempo.

Os nossos musicos hão-de ser livres e desabusados, donos de sua arte, dominando as convenções e exaltando o som na prodigiosa simphonia da terra. Embora não fosse criador brasileiro, Glauco Velasquez (1884-1914) foi um musico excepcional, abandonando os canones e as leis e fazendo musica de uma suggestão infinita, seguindo um systema, é certo, mas pessoal e independente. Com um forte temperamento artistico, accentuados pendores para a pintura e a escultura, uma sensibilidade requintada, Glauco Velasquez desenvolve a sua musica entre o symbolismo e o impressionismo, em meias-imagens, que se completam em nosso espirito, graças á sua intensa emoção. Reaccionario e livre, servindo-se de elementos proprios, com um cromatismo rico e rythmos novos, Glauco nos deixou uma

obra admiravel, que bem merecia maior e mais ampla divulgação. (1)

Em essencia, era um romantico, em quem as influencias de Leopardi e sobretudo de Anthero de Quental accentuaram o pessimismo. Ha nelle a marca indelevel dessa *doença do infinito*, de que fala Mauclair, como o «martyrologio do genio da tísica», que consumiu o artista aos trinta annos, em plena exuberancia de espirito. Esse residuo de nostalgia, como que saciedade da vida que não foi gosada, ou o desencanto da imaginação, domina a musica de Glauco Velasquez, numa elegia constante, onde o tumulto dos sentimentos se mōve em tortura insana, de desejos negados, de ansias perdidas, de amor impossivel. Ha accentuadamente

(1) Admiradores e amigos de Glauco fundaram, apoz o seu fallecimento, uma sociedade, para lhe divulgar a obra, tendo organizado alguns concertos interessantissimos. Temos insistido em obter do governo a publicação de suas obras, que marcam um momento significativo na nossa arte musical.

uma nota apaixonada de coração ferido, que reponta sempre em magoa e inquietação, através da fantasia multipla do artista, na sua magia interior, de um profundo subjectivismo.

Glauco Velasquez foi um criador singular e, posto influenciado por Wagner, sobretudo pelo *Tristão e Isolda*, Cezar Franck e Vincent d'Indy, tem uma personalidade inconfundivel. A sua musica de camara é de um grande vigor, sendo não só producto de sensibilidade violenta, mas de uma forte intelligencia, que era um dos traços característicos dessa physionomia artistica e pela qual dominava as coisas, para nos revelar o segredo da expressão maravilhosa, acima da realidade das apparencias. Os *trios*, as *sonatas*, em especial a sonata para violino e piano, as *fantasias*, são paginas de merito incontestavel, pela vibração, pelo rythmo, pelo frescor, pela riqueza polifonica, pela independencia joven e audaz e, sobretudo, por um grande senti-

mento do vago, em que as idéas incorporeas e livres se completam na nossa emoção.

Suas musicas para canto são muito significativas, a exemplo da tetrica *Fada Negra*, de Anthero de Quental, em que a dôr tem qualquer coisa de ironico e sarcastico; do *Padre Nosso*, de extrema exaltação, ou da sombria *Fatalitá*. Deixou incompleto um drama lirico *Sœur Beatrix*, sobre a peça de Maeterlinck, com o primeiro acto findo e o segundo esboçado. A juventude mallograda de Glauco Velasquez foi uma floração magnifica. Revelado pelo professor Frederico Nascimento, deu seu primeiro concerto em Setembro de 1911, tornando-se logo discutido, louvado e negado, com ardor e vivacidade, como acontece a todos os independentes. Mas, os nossos mais illustres compositores não guerrearam o musico rebelde e revolucionario, antes o acolheram com entusiasmo e, dirigindo-se ao Congresso Nacional, apre-

sentaram-no como um caso extraordinario de manifestação artistica em nosso meio e pediram um auxilio para que se fizesse ouvir na Europa, onde daria um grande fulgor á cultura nacional. O pedido se perdeu, mas ficou o documento, que é um attestado significativo e de um grande valor moral. (1)

(1) A representação ao Congresso foi redigida nestes termos:

«Srs. membros do Congresso Nacional — Não fôra extraordinario o phenomeno intellectual que a todos nós impressiona e enche de admiração, e não viriamos por certo ante vós solicitar uma providencia legislativa. que aproveitará grandemente ao nome brasileiro, porque permitirá se torne conhecido no mundo civilisado um compositor nacional que pela sua genialidade faz jús a um brilhante renome.

Brasileiro, com 28 annos de idade, ex-alumno do Instituto Nacional de Musica, que lhe foi a fonte de saber, o sr. Glauco Velasquez tem se revelado um compositor de admiravel fecundidade e — o que é mais — de uma originalidade maravilhosa.

Em boa hora apresentado ao publico por um dos mais abalisados orgams da imprensa carioca, o joven brasileiro tem causado verdadeiro assombro com as suas produções que se realçam na literatura musical pela

Glauco Velasquez morreu aos trinta annos, numa magnifica aurora, deixando o traço rutilo na nossa arte, em que foi um criador de belleza e de emoção. Um dos mais altos engenhos musicaes do Brasil.

No Snr. Heitor Villa Lobos a personalidade é exorbitante. Domina a arte e

transcendencia da idéa, assim como pela intensidade do sentimento.

Preso até agora no circulo do nosso mundo musical, as composições do sr. Glauco Velasquez não se resentem, entretanto, da estreiteza do meio, antes reflectem a vida de um grande centro em febril actividade ideologica.

Por isso mesmo que se não encontra uma relação intima entre as condições normaes do momento esthetico nacional e as faculdades criadoras do joven brasileiro, invadiu-nos a convicção de que urge collocar o espirito do ioven compositor no ambiente propicio á sua completa eclosão para gloria do nome brasileiro, para o engrandecimento da arte nacional.

Animados dessa convicção, solidarios nessa corrente de sentimentos, vimos ante os representantes da nação trazer-lhes a sciencia desse factio extraordinario e solicitar-lhes um auxilio de vinte e cinco contos de réis ao sr. Glauco Velasquez, para que elle possa ir á Europa fazer ouvir as suas composições já em gran-

se recusa a aceitar as fórmulas, as mesmas que cria, pelo anseio constante de sensações novas, onde seu espirito se sin-

de numero e valiosissimas, e produzir outras com o socego de espirito que actualmente não tem e sem as preocupações materiaes de subsistencia.

Não se trata de um candidato a estudos de aperfeiçoamento, pois ao sr. Glauco Velasquez são familiares os segredos da composição: trata-se de um artista que merece os recursos que lhe faltam para tornar conhecidas na Europa as suas obras originalissimas.

Solicitando ao Congresso Nacional aquelle auxilio que será uma semente de glorias para a arte brasileira, julgamos ter cumprido um dever que a consciencia nos dictou, a nós que fomos uns seus mestres e outros seus interpretes, e somos todos grandes admiradores do jovem compositor.

Rio de Janeiro, 3 de Junho de 1912».

Assignam esse documento, tão honroso para o compositor como para os que o firmaram, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Godofredo Leão Velloso, Roberto Gomes, Helena de Figueiredo, Suzana de Figueiredo, Sylvia de Figueiredo, Carlos de Carvalho, Humberto Milano, Celeste Jaguaribe de Mattos Faria, Fanny Plezza Guimarães, José da Silva Maia, Candida da Nova Kendal, Stella Parodi, Mathilde de Albuquerque Aschoff, Paulina d'Ambrosio, Alfredo Gomes, Frederico Nascimento e outros.

ta cada vez mais livre, para se elevar no mais puro subjectivismo. É desconcertante, porventura, nessa variação, onde só ha a constante do rythmo pessoal, ainda assim transfigurando-se na infinda e multipla fantasia dessa musica, que não é simplesmente ornamental, mas de grande intensidade psychologica. É interessante notar que, salvo o caso remoto de José Mauricio e, em parte, o de Glauco Velasquez, o Snr. Villa Lobos é uma excepção na nossa musica, onde nunca a intelligencia reage, dominada pelo sentimento e pelo instincto, inflamados na imaginação. O Snr. Villa Lobos não procura apreender as coisas pelo seu aspecto sensivel ou impressionante, mas pelo abstracto da realidade intima, descendo — segundo o conceito de Baudelaire — «ao recesso do desconhecido para encontrar alguma coisa nova». Fazendo musica pura, o Snr. Villa Lobos é um criador de ambientes sonoros, para despertar estados de alma, onde se permite o mais perfeito goso esthetico.

É que não pretende impor a inspiração e seus motivos, mas deixar que a sugestão acorde em nossos espiritos toda a sentimentalidade, como uma vibração intensa e prolongada.

A musica do Snr. Villa Lobos é profundamente intelligente, não que seja construida pela vontade, imitativa, fria, mas por ter a razão como base e della promanar toda a inspiração, a que o instincto e o sentimento dão maior fulgor. A melancolia da intelligencia é o fundo do seu temperamento, e a resolve, seja por um lirismo vago e tristonho, como no *Tedio da Alvorada*; seja por um *humour* que se vinga das insufficiencias humanas; como no *Scherzo* do Terceiro Quartetto ou no *Alegretto* do Quartetto Symbolico; seja por uma tranquilla postura diante da vida, resignado e contemplativo, entre o transcórre do *flumen rerum*, como em *Serenidade*; seja pela singeleza dos accentos pueris, transfigurados em symbolos, como na *Prole do Bebê*. Eis algumas fór-

mas apenas em que a variedade espiritual do Snr. Villa Lobos se evola, na ansia de sua criação. O espectáculo da vida o absorve e sua tortura é a da intelligencia desencantada, que se sente mesquinha em face do universo, não o póde dominar e encontra na melancolia o premio enganador do esforço mallogrado. Essa impressão vem muitas vezes pelo contraste, a nota dolorosa se choca com o riso amargurado, a ironia sentimental, como no Quartetto Symbolico. É o sarcasmo das coisas que zomba das nossas fracas tentativas, as fracas tentativas do homem, em busca do além inatingivel.

O Snr. Villa Lobos, criando musica pura e interior, na qual, como já se observou com felicidade, não é possível estabelecer lineamentos para o desenho melódico, é profundamente brasileiro. Si precisassemos de uma viva e fulgurante demonstração pelo que vimos insistindo neste ensaio, sobre a influencia do meio na obra de arte, a musica do Snr. Villa Lo-

bos nos daria a mais absoluta. Sem ser um simples paisagista, que copiasse a natureza, nem um folk-lorista, que vivesse aproveitando os motivos populares para estilizações, sendo antes de uma personalidade exorbitante, o Snr. Villa Lobos tem a animar sua arte o espirito da terra, no fulgor da natureza, na melancolia do homem, enfim na incerta psyche brasileira, a um tempo audaciosa e timida, violenta e retraida. A riqueza dos seus rythmos, as dissonancias, o colorido violento e caprichoso, a imágetica fecunda, a ironia amarga e sardonica, um accento elegiaco que apparece sempre sob mil fórmas, accentuam os caracteristicos da alma brasileira, que freme nessa musica, de uma idéalidade inquieta. A sua obra, que já é copiosissima, mais de duzentas composições, operas, musica sacra, symphonica, de camara e literatura de piano e canto, não poderia ser analysada sob um só criterio e seria longo apontar todos os aspectos da physionomia do artista, que pre-

ferimos indicar de um modo geral, na synthese dos seus valores. A sua poesia interior, por vezes subtil e vaga, como na Segunda Sonata para violino e piano, é uma simples suggestão de ambientes, que seria impossivel explicar.

Aproveitando-se de motivos nossos, principalmente de rythmos indigenas, o Snr. Villa Lobos procura universalizar o elemento basico da musica, que é o canto popular, sem trail-o, mas despertando o que nelle ha-de humano. Porque o artista é sempre um transformador, dando, pelo milagre da emoção, a realidade transfigurada. A sua musica se póde chamar de brasileira, porque nella tudo marca o ambiente em que se cria, embora sob uma forte influencia cultural. Quando julgamos que se deve fazer arte brasileira, isso na musica, na pintura, na literatura, na escultura e na architectura, não pretendemos que o seu caracteristico esteja sómente no motivo brasileiro, mas em sentir como brasileiro. A musica do Snr.

Villa Lobos revela o nosso espirito em toda a sua suggestão, no seu rythmo, no seu ambiente, mas isso sem deixar de ser profundamente humano, com as preocupações de seu agudo pensamento. Não é só na musica thematica que está o character nacional, mas no espirito que a inspira. Isso aliás diriamos de qualquer paiz e demonstram, com maior evidencia ainda, aquelles cujas musicas são caracteristicas, através de monumentos imperciveis.

Dispondo de uma palhêta mujto rica, empregando ora os tons primarios, vivos e quentes, ora as meios tintas, suaves e doces, o Snr. Villa Lobos consegue uma harmonisação singular, com os melhores recursos da politonia. A sua musica orchestral é pujante, forte e directa, sem jogos artificiaes ou combinações de effeito, que traem o seguimento da idéa ou a pureza da emoção. Ha um equilibrio de massas sonoras, nem sempre perceptivel é certo, mas inteiramente justo, ás

vezes com um rythmo barbaro e chocante sobre o qual as imagens se succedem e entrecruzam, num fausto de timbres e sonoridades, como nas admiraveis «Dansas Africanas» (*Farrapos Kankukos e Kankikis*). Não é possivel talvez, neste momento, fixar as tendencias desse musico novo, ou marcar exatamente a sua influencia na nossa arte. Nelle freme o desejo de uma musica brasileira, livre de canones, preconceitos e imitações, na ardente aspiração de uma fórmula sincera e pura. A sua voz de exaltação se liga ao canto da terra e procura sondar nesse mysterio a suprema inspiração da arte. A sua musica póde não ter ainda a forma definitiva de nossa grande realização musical, mas é uma das maiores contribuições para esse esforço libertador, que reintegrará na nossa musica o maravilhoso rythmo brasileiro. As influencias de sua arte, se são incontestaveis, não lhe transviam do caminho seguro que demarcára e segue inalteravel. O Snr. Villa Lo-

bos faz da musica, da sua musica, uma interpretação do phenomeno brasileiro, nas suas vozes de exaltação e melancolia, de pavor e doçura. Não as quiz interpretar, traduziu-as apenas e criou, porque o artista é um transfigurador.

* * *

Os pendores que vimos notando para uma musica brasileira têm no Snr. Villa Lobos uma magnifica affirmação. A sua fantasia se desenvolve através das impressões do meio, que resurge nessa arte, como uma suggestão profunda da natureza maravilhosa. É um exemplo fecundo de tudo o que pôdermos fazer sempre que, fiados em nós mesmos, livres e independentes, repellindo as imitações estrangeiras, criarmos na materia prodigiosa que nos offerece o destino. Nella as nossas mãos rudes modelarão a estatua do nosso idéal, que será perpetua, imprecivel e perfeita.

Entre os novos ha ainda a citar, dentre outros, alguns nomes de especial relevo. O Snr. Luciano Gallet, cujas obras revelam uma sensibilidade requintada, uma technica larga e um espirito moderno e independente de todo o infecundo convencionalismo, que reintegrará a nossa musica nos seus verdadeiros destinos. Nelle, as preocupações por uma musica brasileira são as mais agudas, esforçando-se em aproveitar os motivos populares, com simplicidade, dando-lhes character e vigor singulares, como por exemplo, na *Dansa Brasileira*, para violino e piano. Como já accentuamos, o Sr. Luciano Gallet se tem dedicado, com o maior interesse e carinho, ao nosso *folk-lore* musical, estudando-o e colleccionando-o, num louvavel e magnifico esforço. O Sr. Oswaldo Guerra, ainda pouco conhecido entre nós, é autor de composições muito apreciaveis e com uma emoção nova; Nininha Leão Velloso Guerra que não só era uma compositora devéras interessan-

te, mas principalmente uma interprete admiravel dos modernos, sobretudo de Debussy, em cuja obra a sua sensibilidade criava novas emoções e se revelava do mais alto subjectivismo; o Sr. João de Souza Lima, tambem grande *virtuose* do piano; e o Sr. Antonjo de Sá Pereira, que é um compositor de altas qualidades. No Sr. Oscar Lorenzo Fernadez, as preoccupações pela musica brasileira são tambem dignas de relevo, e é uma organização robusta de compositor. Conquanto muito moço ainda, já apresenta trabalhos apreciavejs, como o *Trio Brasileiro*, que é feito com boa technica, segurança de rythmo e um delicioso sabor popular. O desenvolvimento sobre o thema do *sapo jururú*, que já Nepomuceno aproveitára com grande felicidade na *Série Brasileira*, transformando-o e conjugando-o com outros motivos populares sobre os quaes o *Trio* é construido, faz-se com força e largueza e um sentimento novo e moderno muito estimavel. Tam-

bem o *Concerto* para orchestra, sob motivos brasileiros, é digno de relevo, para só citar as obras mais caracteristicas desse musico, de quem se póde falar tambem nas canções brasileiras, como a *Sertaneja* de rara felicidade. Estimariamos que o Sr. Lorenzo Fernandes se libertasse um pouco mais na sua fórmula, para realizar uma obra brasileira. Esta não se fará nos modelos estranhos, embora com motivos e rythmos nossos, mas é preciso que seja inteiramente livre, como a terra violenta que tem de reflectir. Tambem com uma emoção nova e nossa, devemos citar o Sr. Assis Republicano, que se tem affirmado com grande vigor.

Se não podemos falar em muitos outros compositores novos não significa isso que a musica moderna no Brasil não esteja penetrando com crescente intensidade, livrando o nosso espirito da imitação esteril e do passadismo e permitindo-lhe as mais atrevidas e surpreendentes conquistas.

. . .

O desenvolvimento e o crescimento da nossa música, através de todas as incertezas, nos convencem de que temos uma alta sensibilidade musical e de que havemos de criar uma música brasileira, livre e maravilhosa, filha do nosso ambiente e reflexo da variável e múltipla psyche brasileira. Necessário, porém, é nos livrarmos das escolas e dos preconceitos estrangeiros, das cópias e das imitações, sentirmos por nós mesmos, com toda a força e barbaria de um temperamento joven, neste mundo joven que habitamos. Que a cultura não seja uma densa cerração para occultar o brilho do nosso estro, antes um meio de communicar a emoção nativa com o universo. Façamos uma arte independente, aproveitando toda a riqueza formidável de rythmos, essa abundancia prodigiosa de côr, essa

exuberancia da natureza magnifica. Tenhamos fé na ascensão do nosso espirito e no aperfeiçoamento de suas forças criadoras para realizar uma grande arte que seja universal e perpetua. Tenhamos o coração puro e as mãos livres.

VI

A CULTURA MUSICAL NO
BRASIL

O TEMPERAMENTO BRASILEIRO — O ESPÍRITO LUSITANO — O JESUITA E O GENTIO — PRIMEIROS ENSAIOS DE MÚSICA — OS AUTOS E OS MYSTERIOS, COMO ELEMENTO DE CATECHESE — A MUSICALIDADE DO INDÍO. — O 'NOSSO «FOLK-LORE» MUSICAL — A MODINHA — A CONTRIBUIÇÃO DO NEGRO — A MÚSICA NA COLÔNIA — A VINDA DE D. JOÃO VI — A ESCOLA DE SANTA CRUZ — JOSÉ MAURÍCIO E OS IRMÃOS PORTUGAL — A CIDADE DOS PIANOS. — PERÍODO DE FRANCISCO MANOEL — CRIAÇÃO DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA — ÉPOCA DE ESTAGNAÇÃO — O INSTITUTO NACIONAL DE MÚSICA — OUTROS CONSERVATÓRIOS E ESCOLAS MUSICAIS — A FLORAÇÃO DA CULTURA MUSICAL NO BRASIL.

VI

A CULTURA MUSICAL NO
BRASIL



O Brasil, a cultura, sob a magia da imaginação, tem sido uma conquista imprevista e desordenada, alheia a qualquer espírito de ordem e movida sómente pela nossa ardente fantasia. Transplantada para a America a latinidade, pela lingua portuguesa, ficamos senhores de um cabedal immenso, mas im-

movel, se não o adaptassemos ao ambiente formidável e bárbaro da terra nova. Na luta infatigável e trágica, que o europeu teve de sustentar com a natureza americana, o seu espírito se retemperou por tal forma, que as linhas directoras do carácter tiveram logo a marca deformadora do embate, sempre renovado e ainda não vencido pelos seus filhos e netos. A cultura tinha de ser uma conquista americana, do contrário feneceria ao calor desta terra de luz. E, como não foi possível orientar essa adaptação, fizemos do cultivo uma categoria da imaginação. As suas deficiências e as suas monstruosidades se explicam pela tortura de um espírito ardente e ansioso, mas inconstante e melancólico, na illusão de se «bastar a si mesmo». Essa irremediável contingência tem sido o elemento perturbador da nossa cultura, como aliás de toda a tumultuária civilização brasileira.

Para o cultivo das artes, tivemos mananciaes «se não mofinos ao menos

pouco abundantes», como escreveu o Sr. Ronald de Carvalho, ajuntando — «dos povos que contribuíram para formar a nacionalidade brasileira, só um, o lusitano, demonstrou qualidades superiores no cultivo das artes plásticas» (1) Na musica, porém, o caso apresenta aspecto menos consolador, porquanto os pendores que para ella apresentavam os portuguezes, ao revés dos seus irmãos espanhóes, sempre foram escassos e os seus cantos nacionaes são, ainda assim, fortemente influenciados por elementos estrangeiros e nelles muito ficou do accento mouro, que chegou até nós. Povo pratico e necessitando, pela situação geographica, de se fazer ao mar para dilatar a patria, comprimida numa nesga de terra, o portuguez

(1) Ronald de Carvalho. *Estudos Brasileiros*, 1.ª série. Pg. 107. Rio, 1924. O conceito citado se refere de preferencia ás artes plásticas, porque, na musica, a contribuição do preto foi poderosa, como vimos, e reconhece o escritor citado, dizendo que tinha o negro uma musica instrumental adiantadissima, em relação ao seu estado de cultura. Op. cit. pg. 194.

se tornou ousado e ambicioso e, para lutar contra os mares insidiosos e os gentios bravos, teve de tornar-se forte, disciplinado e aguerrido. O espirito de aventura criava a força e o tornava brutal e rude, desprezando as coisas subtis do espirito, a cujo contacto, pelo mesmo tempo, se deliciavam outros povos da Europa. Sem caracter especulativo e sem grande amor ás fórmulas, o portuguez fez-se guerreiro e, no poema da raça, ha o resoar infinito das ondas encapelladas e o rumor das batalhas fragorosas. O portuguez foi o povo da acção e nos *Lusiadas* a immortalidade é o movimento heroico das suas estrofes refulgentes. Nem philosophia subtil, nem preocupações plasticas, a emoção prodigiosa vem do rythmo de força, do ardor da peleja, da epopéa do oceano perigoso e da conquista das terras viciosas. E' um poema de energia e por isso os portuguezes verão nelle sempre uma biblia da sua historia, como o sym-

bolo do seu destino, que foi politico por excellencia.

Esse povo que descobriu o Brasil, na busca do caminho mais proximo para o oriente fascinador, para as Indias opulentas, não por aquella obra do acaso, antes por deliberação assentada, pois não duvidavam os navegantes lusos de que no occidente houvesse terras, esse povo não se preocupou, pelo menos desde logo, em nos transformar numa nacionalidade, nem em criar uma patria neste lado do Atlantico. Tudo quanto queria era o usufruto largo e sem entaves dessa terra enorme, de que se descuidara por muito tempo. Como procurava aqui a fortuna rapida das aventuras, pouco se lhe dava de aprimorar o paiz, onde aliás tudo era transitorio. A objecção que se poderá fazer, da floração de Olinda e do Salvador, nos fins do seculo XVI, responde-se facilmente, porquanto já havia nellas certos elementos estrangeiros, sobretudo italianos, que implantaram, prio-

principalmente naquella cidade, o amor ás coisas, o bom gosto dos florentinos e venesianos, além de que a riqueza assuacreira sendo estimavel, attraia gente de boa prosapia, que vivia com opulencia e conforto, mas como que segregada do paiz. Depois da vinda dos hollandeses, sobretudo da estadia de Mauricio de Nassau, deve-se muito a estes a introdução do luxo e da vida social. Mas, ainda assim, o cultivo das artes muito pouco lucrou com isso e a não ser Bento Teixeira Pinto, com a sua insipida *Protopopéa*, não houve obra digna de relevo no tempo. Não foi aliás uma epoca de cultivo, mas de luxos e opulencias, excessivos, desmedidos e porventura ridiculos.

O portugês trouxe para o Brasil sobretudo a arte religiosa, por intermedio dos jesuitas, esses abnegados formadores do nosso paiz, dos raros que aqui aportavam sem cubiça, mas de corações abertos e almas magnanimas. Dispostos a conquistar novos servos para Deus, nos

indigenas destas espessas mattas, que, atravessaram com a Cruz alçada, esses homens extraordinarios compreenderam que lhes deveriam falar á sensibilidade. E a arte seria o primeiro meio de commovel-os, mesmo porque havia «experiencia certa de que o demonio tambem se afugenta com as suavidades das harmonias.» A musica que traziam era simples e singela, cantares de Igreja, litanias e benditos, cujos accentos empolgavam os indigenas, que, desde a primeira missa, se deixaram enleiar pelas suas melodias. Havia uma influencia indefinivel e instinctiva que actuava sobre a sensibilidade grosseira dos indios e aquelles cantos e aquelles hymnos lhes pareciam vozes celestiaes, alguma coisa de extranho e sobrenatural. Percebendo esse dominio da musica sobre o gentio, os jesuitas empregaram-na para a catechese, não só nas operações, mas tambem nos divertimentos e nas horas de alegria. Para aquellas tinham os canticos rudimentares,

os benditos e as ladainhas, para estas os autos hieraticos, nos quaes introduziam ensinamentos religiosos, para «tornar mais concreta a sua doutrinação.» Foi Gil Vicente quem escreveu os primeiros autos em Portugal, que eram pequenos monologos dramaticos, a que adaptava musica popular, ou de canções já existentes, ou de outras que compunha sobre motivos tambem populares. Esses autos se ligam aos *mysterios* medievaes, ou *villancicos*, nos quaes se doutrinava a religião, até que, no sec. XIII, começaram a introduzir nelles um pouco de licenciosidade, determinado que as autoridades ecclesiasticas proibissem a sua representação nas Igrejas, onde eram levados communmente. Os autos, que os Jesuitas faziam representar não eram mais do que uma fórmula, adaptada á catechese, desses monologos musicados do seculo XVI, a que depois se juntaram desenvolvimentos choreographicos, de onde nasceu o baila-

do e, posteriormente, no seculo XVII, seriam um dos elementos da opera.

Compunham os jesuitas, as mais das vezes, os autos em portuguez e lingua indigena, e nelles intervinham os santos, os anjos, os demonios, como forças sobrenaturaes, exercidas sobre o homem, para tirar a moralidade preconcebida, do bem dominando o mal. Nobrega, Anchieta, Alvaro Lobo e outros missionarios fizeram representar numerosos autos, tendo ficado celebre o *Mysterio de Jesus*, que Anchieta escreveu em castelhano e o padre João da Cunha verteu para o portuguez. Foi representado com o maior apparatus, entre colonos e indios, pagés e capitães, aos sons estridentes de uma orchestra ruidosa, vibrante e percutida com guizos, pios, silvos e estridulos. Acompanhemos a descripção que delle faz o sr. Guilherme de Mello: «O *Mysterio de Jesus* é um drama sacro. Os personagens são tragicos e burlescos, christãos e pagãos. Exhibem-se como seus personagens, além de S. Lou-

ço, S. Sebastião, o Anjo Custódio, Nero; Decio, e Valeriano, heroes tragicos, como: Saravana, Gaixara e Aimbiré que representam de diabos, Pijori e Cupié, anjos da aldeia; o Corvo, o Urubú, a Tautarana, o Gavião, o Cão Grande, sêres fabulosos.

«Tres diabos querem destruir a aldeia com peccados; S. Sebastião, S. Lourenço e o Anjo da Guarda oppõem-se. E' a substancia do primeiro acto.

«No segundo acto, o contra-regra, consultando a *deixa*, brada irritado: S. Lourenço é quem fala.

«Depois um indigena representando a Lua, assoma no fundo, com uma lanterna; outro, que é o Vento, enchendo umas bochiéchas de deus Eolo, sopra com a cabeça fóra dos bastidores, e um rancho de diabos vermelhos rola no tablado.... Em seguida levantam-se; e, silvando como serpentes, piando como a cauan, occultam-se do publico satisfeitos do intermedio verosimil.

«Escapando a *marca* do segundo acto, diz Mello Moraes, um dos lances mais felizes e de effeito do poema, o dramaturgo, segurando a cruz, pende o corpo para diante, fecha a mão ao angulo da bocca, e diz para a scena: agora os animaes e os imperadores!

«E Valeriano e Decio, o Corvo e o Urubú, a Tautarana e Cão-Grande, invadem o procenio. Termina-se ahi o auto, sendo Decio e Valerio afogados pelos beleguins, os Diabos vencidos por S. Lourenço; e a aldeia, salva dos espiritos máus.

«No *Mysterio* de Jesus não ha actrizes. As decorações e os vestuarios são extravagantes; os reis trajam mantos de colchas de tribunas, e cingem-lhe a fronte corôas de papellão cravejadas de amethystas e topazios.» (1) A descrição diz bem a ingenuidade dessas pequenas peças, complicadas, ás vezes, como esta, por

(1) Guilherme de Mello — Op. cit., pgs. 25 e 26.

personagens inuteis, como esses imperadores romanos, dos quaes não deviam saber muito os nossos indigenas... Outros *autos* tiveram grande exito e citam-se ainda o de *Santa Ursula*, de *Anchieta*, o das *Onze Mil Virgens*, o *Dialogo Pastoral*, o *Dialogo de Ave Maria*, do padre Alvaro Lobo, o *Martyrio de S. Sebastião*, o *Rico Avarento* e muitos outros.

A musica no seculo XVI, com a Reforma, estava em plena floração e os choraes se oppunham á monodia do canto-chão. Por outro lado entrava nas festas galantes, com as dansas, os recitativos e os *mysterios* então em voga. Além disso, a imprensa vinha facilitar-lhe a divulgação, permittindo a reproducção dos originaes. O Brasil nasceu com a musica moderna.

A influencia do padre jesuita foi intensa e penetrante. Em pouco tempo, por todas as aldeias catechizadas, havia «escolas de cantar, cantar e tanger, escreve Cardim; tudo tomam bem e ha já muitos

que tanger frautas, violas, cravo, e officiam missas em canto de orgão, cousa que os paes estimam muito.» Isso na segunda metade do seculo XVI. Criavam entre nós a musica instrumental e coral para as cerimoniaes religiosas e é sabido que os indios com extrema facilidade aprendiam musica e eram excellentes executores, cantando afinados e com rythmo seguro. Jean de Lery refere o entusiasmo que lhe causou uma especie de *sabbat* de indigena, em que os viu, em numero de seiscentos, a tocar, cantar e dansar em perfeita harmonia.

Ao mesmo tempo que a musica se desenvolvia nas selvas, entre os indios extaticos, havia na gente humilde, mais do que nos salões solarengos, o cultivo da musica popular, em que o portuguez lamentava a sua saudade constante, numa cantilena ao som tristonho da viola, ou lamurioso da guitarra, e o negro se libertava do soffrimento atróz na opulencia dos rythmos coloridos dos batuques e

cateretês. Já vimos o caracter da nossa musica popular, a sua influencia na alma brasileira, temos que notar agora, o que representou como elemento de cultivo musical.

* * *

De nenhuma das vozes populares da nossa musica se póde dizer com justiça que tivesse influido na cultura dessa arte. Se a modinha, no seculo XVIII, entrou nos salões portuguezes, na epoca de D. Marianna Victoria; se conseguiu transformar-se em *aria*, com o que perdeu, aliás o seu caracter popular, pela imitação italiana, e gosar de um forte prestigio, tendo sido mesmo cultivada por altos espiritos; se a sua composição sobre dois themes, um com o desenvolvimento melódico e sentimental e o outro com o estribilho, revela um certo requinte de fórmula pouco commum nos cantos populares em regra mais singelos, não é menos certo

de que não foi um elemento criador para a nossa arte, nem lhe favoreceu meios de maior desenvolvimento. Mesmo os grandes artistas, quando as computaram não innovaram nem estilizaram, mas guardaram a fórmula primitiva, ao paladar commum, sem artificios nem aperfeiçoamentos. A materia permaneceu sempre a mesma e ninguem ousou desformar o modelado, salvo na estilização não raro pedante.

Os rythmos africanos, numerosos e riquissimos, principalmente os instrumentaes, que não poderão deixar de ser um elemento de nossa musica, quando libertar-se e encontrar a sua expressão definitiva, até hoje ainda não influíram em nossa cultura, salvo para inspirar um ou outro artista, que os têm estilizado, por vezes com grande felicidade, como Alexandre Levy e Nepomuceno. Perduram elles em nossa musica, nos sambas e cateretês, nas deliciosas cantigas do carnaval e nos batuques. No que nos herdaram os

africanos e que os mestiços souberam quebrar um pouco a violencia, tornando mais languida a melodia, portanto mais accessivel ao nosso temperamento, ha uma materia musical prodigiosa, pela riqueza rythmica e pela variedade de timbres. Ao revés da modinha, que no salão se desviou um pouco da sua natural simplicidade, o batuque e o samba dos africanos nunca perderam o contacto com o povo e, na adaptação, não os corromperam artificios.

Por fim, quanto aos cantos espanhoes, os fandangos e as tyrannas, não poderiam deixar grandes traços, mas, ainda assim, foi accentuada a sua influencia. Não significa isso que sobre taes elementos não se venha ainda a fazer as mais altas construcções de musica brasileira, desde que todos esses varios motivos criadores se transformem em valores novos e differentes. Quando, por exemplo, os russos tiram do seu abundante *folklore* a inspiração, não se subordinam todavia ao character local dos themes, mas

dão-lhes o universalismo, que subjuga todas as sensibilidades, pela emoção nova que desperta, acima da origem geradora. E' um mundo extranho de sensações, que o artista revela, tirado de um motivo que se transfigura e se faz arte pela libertação. Por enquanto ainda não despertamos o canto popular, si não como base de uma musica nacional, ao menos como elemento poderoso da sua formação. Já o presentiram varios artistas, mas nenhum delles conseguiu a synthese dessa expressão popular, que se esquivava num lirismo enganador e numa elegia lastimosa. Insinuase sem se entregar, num irresistivel capricho feminino.

A nossa cultura musical, até o fim do seculo XVII, posto haja referencias a escolas de musica mantidas por senhores ricos, para ensino aos seus escravos, foi quasi que inteiramente religiosa. Os nomes de maior relevo são de padres, que compunham musica sacra, ou de compositores populares ou amadores, como Alva-

renga Peixoto, autor de modinhas e alguns rondós. Não valem maiores referencias como elemento de cultura musical. Foi quando em 1808 D. João VI aportou ao Brasil, vindo para o Rio de Janeiro, para onde transmudára a séde da côrte, que se passou a criar no paiz aquillo com que nunca se preocupára a metropole, isto é, estabelecer um centro de cultura e actividade, que impulsio-nasse a formação nacional. Em materia de musica, pouco ou quasinada encontrou. É certo que se impressionou até o espanto diante de José Mauricio e da escola de Santa Cruz. Mas, José Mauricio, já o dissemos, foi um desses apparecimentos inexplicaveis e assombrosos, que não representam em absoluto um fruto de cultura, senão um temperamento genial. A escola de Santa Cruz era um estabelecimento religioso, que os jesuitas haviam fundado para ensinar musica aos pretos, e a sua influencia, se assim se pôde dizer do seu periodo de maior brilho, teria sido

com as reformas que D. João VI nella introduziu, entregando-a aos irmãos Marcos e Simão Portugal, cujos esforços em seu favor foram assignalaveis. Fundáram essa escola, como vimos, os jesuitas, na fazenda de Santa Cruz, onde D. João VI fez a sua moradia de verão, ao chegar ao Rio de Janeiro. Teve ensejo de ouvir os pretos cantarem uma missa e foi enorme a sua admiração e dos que o cercavam ao ver aquelle côrpo instrumental e coral tão bem ensaído. A proposito dessa escola, escreveu Balbi: «Julgamos não attingir o nosso fim se não dissermos algumas palavras sobre uma especie de conservatorio de musica estabelecido, já ha muito tempo, nas immediações do Rio de Janeiro, e que é destinado exclusivamente ao ensino da musica aos escravos.

«Esta instituição deve-se aos jesuitas, assim como todas aquellas estabelecidas no Brasil antes da chegada do rei, que se occupam da civilização e da instrução do povo.

«Esta ordem poderosa, que era o rico proprietario deste vasto paiz, possuia uma plantação de cerca de 20 leguas de extensão, chamada Santa Cruz. Na epoca da suppressão dos jesuitas esta propriedade passou com todos os outros bens immoveis para o dominio da corôa. Por occasião da chegada do Rei ao Rio de Janeiro, Santa Cruz foi convertida em casa de campo de sua real magestade.

«A primeira vez que o Rei D. João e toda sua corte ouviram a missa conventual na igreja de Santo Ignacio de Loyola, em Santa Cruz, ficaram arrebatados de entusiasmo e admiração pela perfeição com que a musica vocal e instrumental era executada pelos *negros dos dois sexos*, que se haviam aperfeiçoado n'esta segundo o methodo introduzido muitos annos antes pelos antigos proprietarios d'este dominio e que felizmente se haviam conservado.

«Sua magestade que gosta muito de musica, querendo tirar partido desta cir-

cumstancia, estabelece escolas de primeiras letras, de composição musical, de canto e de muitos instrumentos ahi em Santa Cruz e consegue em pouco tempo formar entre seus escravos tocadores de instrumentos e cantadores habilissimos.

«Os dois irmãos Marcos e Simão Portugal compuzeram expressamente *peças* para estes novos amantes da Euterpe que as executaram com toda perfeição; muitos d'entre estes aggregados foram nomeados depois musicos das capellas reaes de Santa Cruz e São Christovam. alguns mesmo chegaram a tocar instrumentos e a cantar *de um modo verdadeiramente admiravel*.

«Lastimamos não poder dar os nomes do primeiro violino, do primeiro fagote e do primeiro clarineta de S. Christovam, bem assim como ainda de duas raparigas que se distinguiam entre suas companheiras, *pela belleza de suas vozes e pela arte e expressão que empregavam no canto*.

«Os dois irmãos Marcos e Simão Portugal bem como os maiores conhecedores de musica do Rio de Janeiro, fizeram tambem as melhores referencias a estas duas cantoras.

«D. João VI tambem encarregou os irmãos Portugal de compôr operas, que foram inteiramente executadas pelos discipulos do conservatorio dos jesuitas com os applausos geraes de todos os conhecedores e expectadores.»

Podemos contar desse conservatorio, que produziu entre os seus discipulos concertistas de merito, e tanto contribuiu para a diffusão do gosto musical entre nós, o inicio da nossa cultura nessa arte. Desse periodo é que data o nosso desenvolvimento musical, tendo sido, dentro das naturaes relatividades, um dos mais fecundos que temos tido. Para isso concorreram factos diversos, entre os quaes sobrelevam a acção protectora do regente, o encontro aqui de varios artistas de

escól, como José Mauricio, Nerkomann e Marcos Portugal, que trouxe depois o seu irmão Simão, além de varios instrumentistas e cantores, tendo D. João feito vir tambem de Lisboa o organista José do Rosario. Um dos primeiros actos do principe regente, cuja predilecção pela musica podia tambem ser a influencia do sangue, que correrá nas veias de D. Marianna Victoria e da propria D. Maria I, foi criar a Capella Real e nomear José Mauricio inspector de musica, sendo que já era mestre capella da Cathedral, que pelo decreto de 26 de Novembro de 1808 se transformou em Capella Real. Depois fez vir de Lisboa os irmãos Portugal. Já temos feito varias referencias á influencia de Marcos Portugal, cabendo ainda mencionar a sua direcção do Theatro S. João, onde fez representar varias operas suas, como *Demafoonte*, *L'Oro non compra l'amore* e *Merope*.

Sem dúvida esse periodo se pode considerar da maior importancia para a

nossa musica, pela intensidade e pelo amor com que se desenvolvia o seu cultivo. Por certo, num meio acanhado e inculto, quando a revolta independente agitava todos os espiritos, não havia serenidade nem ambiente para uma formação artistica e dahi os frutos relativamente minguidos da época. Seria perigoso caracterizal-a, mas não parece excessivo accentuar-lhe o anseio para despertar as vozes nativas, através de elementos extranhos, marcando o primeiro contacto entre as fórmulas rudes da terra e a cultura universal. Desse encontro resultou a figura de José Mauricio, o que vale pela affirmação da força incomparavel do espirito nativo, na sua primeira florada.

* * *

O segundo periodo da cultura musical no Brasil, podemos chamar de «Periodo Francisco Manoel», tão intenso foi o esforço e tão penetrante a acção desse

musico. Se no compositor do *Hymno Nacional* não eram opulentos os meritos de artista, sobravam as qualidades de organizador, no apostolado que praticou em beneficio da musica. Depois de José Mauricio, ou historicamente, depois da partida de D. João VI e da independencia, cessou o amor pela musica que tanto dominára aquella epoca fremente da nossa vida. A nação independente, embriagada pela liberdade, soffria os primeiros revezes da gloria. O tumulto politico, a desunião cada vez mais acirrada depois do feito do Ypiranga, a transmutação do joven imperador, que da mais extrema popularidade caia na inteira odiosidade do povo, foram factos que empolgaram os espiritos ainda ingenuos e sequiosos de emoções violentas naquella transição, de que o paiz saiu mais forte e retemperado. A construcção magestosa do estado foi obra de perfeição politica, que tanto contribuiu para a unidade e grandeza da Patria, cujos fundamentos fo-

ram lançados pelo idealismo americano, no amalgama da tradição jurídica portuguesa, da sua experiência e ensinamento. Não se podia, naquella hora de tumulto, desviar o espirito da obra social constructora e o ambiente artistico, criado e animado pela corte bragantina, se desfazia aos poucos. José Mauricio lastimava a partida de D. João VI e, em palavras doidas, lembrava «aquelles tempos» em que «tinha nos seus olhos el-rei e nos seus ouvidos uma orchestra immensa e prodigiosa». Em 1830 morriam o grande mestre e Marcos Portugal, as figuras dominantes da epoca, e, enquanto o paiz se agitava contra o imperador, desapareciam as forças melhores da primeira floreação da nossa musica.

Conservado o patrimonio intellectual velava Francisco Manoel. Se não era o autor do *Hymno Nacional* um grande artista, a sua intuição era profunda e a elle se deve o maior esforço pela cultura musical no Brasil. Soffrera na mocidade a

malquerença de Marcos Portugal que, como chefe de orchestra da Real Camara, tentou prejudicar a sua carreira, mandando passar do violoncello para o violino, sob a ameaça de dispensal-o caso não revelasse applicação igual nesse instrumento, mas vencera pelo esforço e pela dedicação á arte. Della fez o seu grande apostolado, pois tinha que, dentre as bellas-artes, «é indubitavelmente uma das que mais directa e naturalmente contribuem para a civilização dos povos,» e «sobremaneira influe no bem estar moral da humanidade.» Parece que esse alto conceito lhe inspirou a actividade, que se exerceu benemerita e decidida em bem do estudo da musica. Em 1833, Francisco Manoel fundou a *Sociêdade Beneficente Musical*, em 26 de Junho de 1841 foi nomeado compositor da Capella Imperial e, por fim, em 27 de Novembro de 1841, vê realizar-se o seu grande sonho, com a fundação do *Conservatorio de Musica*, que tudo lhe deve. Foram a sua palavra

e o seu empenho junto ao Imperador que o moveram a essa criação, tendo Francisco Manoel, no prologo da edição do seu compendio de musica, que dedicou a D. Pedro II, agradecido em palavras exaltadas e commovidas o gesto do monarcha. (1) O seu esforço, si estava pre-

(1) Esta *Dedicatoria* está assim escrita: *Senhor*. Havendo V. M. I. pela resolução de 27 de Novembro de 1841 Se Dignado Annuir á criação de um *Conservatorio de Musica* na Capital do Imperio, facto que altamente testemunha a Magnanima Solicitude com que Promove o progresso da Nação que a Providencia confiou ao Seu Paternal Governo, venho como orgão da Sociedade de Musica do Rio de Janeiro, depôr ante o throno de V. M. I. o tributo de homenagem de sua eterna e cordial gratidão.

A musica, Senhor, d'entre as bellas-artes, é indubitavelmente uma das que mais directa e naturalmente contribuem para a civilização dos povos. A melodia nasce de certo modo com o homem; é uma tendencia inherente ao seu coração, adaptada a todas as condições da escala social, e que sobremaneira influe no bem estar moral da humanidade.

É por isso que os Governos das Nações mais cultas, reconhecendo a benefica influencia da musica, têm promovido o desenvolvimento e cultura d'este meio civilizador, e estabelecido Institutos e Conservatorios, tendentes a popularisar o seu estudo, unifor-

miado, e muito mais o foi depois com honrarias e nomeações, não se concluire. Organizava o Conservatorio, dirigia a Capella Imperial, como successor de Marcos Portugal, era compositor e professor, multiplicando a sua actividade, que parecia mover-se na fé desse homem, todo elle

misando o seu ensino e facilitando-o a todas as classes da sociedade. E tanto se tem pretendido vulgarisar e promover por todos os meios o ensino e exercicio d'esta arte encantadora, que paizes ha, como a França e a Allemanha, onde constitue elle um estudo obrigatorio, annexo ao magisterio da instrução primaria; procurando-se d'este modo, a par dos conhecimentos que as precisões materiaes da existencia reclamam, franquear tambem essa outra instrução que tende á influencia moral, e por consequencia a certo grau de felicidade que resulta de uma distração aprazivel e proveitosa no tumulto das obrigações da vida social.

Estas considerações de tão transcendente utilidade não podiam deixar de ser acolhidas pelo Paternal coração de V. M. I.; e a instituição de um *Conservatorio* na Côrte do Rio de Janeiro presagia grandes e salientes vantagens; já proporcionando mais um meio de se desenvolverem os talentos dos *Brasileiros*, que mostram tanta aptidão e tão pronunciada tendencia e vocação para as artes da imaginação, já facilitando a todas as classes da sociedade o ensino regular e me-

uma theoria de vontades e aspirações. O Instituto Nacional de Musica, que a Republica criaria posteriormente em methodos modernos, nasceu da tenacidade de Francisco Manoel, do seu talento de acção, servindo com desvelo e amor á musica no seu paiz, certo de que o futuro encontraria a arvore, plantada por mãos carinhosas em terreno não muito fertil.

O *Conservatorio de Musica*, que Francisco Manoel criara, foi regulamentado em 1847 e a 10 de Agosto do anno seguinte era inaugurado no salão do Museu Nacional. Nelle se ensinavam as seguintes disciplinas: Rudimentos preparatorios e solfejos; canto para o sexo mas-

thodico de uma arte, cujas fruições puras e agradaveis dão vigor ao operario em suas fadigosas tarefas, minoram as privações do pobre, dando-lhe uma profissão util e lucrativa, expellem o tédio do abastado, e embellezam a existencia do genero humano. E todas estas vantagens tornam-se muito mais sensiveis, quando se attender que o *Conservatorio de Musica* da Capital, pela maneira porque tem de ser organizado e mantido, em nada será gravoso aos cofres publicos.

culino; rudimentos e canto para o sexo feminino; instrumentos de corda; instrumentos de sopro; harmonia e composição. Para custeal-o, sem que o erario publico dispendesse verba alguma, o governo concedeu dezeseis loterias, cujo producto seria vertido em fundo de manutenção do estabelecimento, devendo ser essa renda empregada em apolices da divida publica. Em 1853, foi criada em separado a secção feminina do conservatorio, cabendo a sua regencia a Francisco Manoel. Em pouco tempo, verificou-se que com taes e tão poucos recursos o Conservatorio não vingaria, pelo que o governo houve por bem annexal-o ao Ministerio do Imperio, tornando-o a quinta secção da Escola de Bellas Artes, isso pelo decreto de 10 de Fevereiro de 1855. Em 15 de Março de 1863 foi lançada a pedra fundamental do futuro edificio do Conservatorio, ao lado da Escola de Bellas-Artes (1).

(1) Este edificio, que fica ao lado da antiga Escola de Bellas-Artes, hoje Ministerio da Fazenda,

solemnidade a que Francisco Manoel assistiu. Inaugurou-se na nova séde a 9 de Abril de 1872 e em 1881 foi dado ao Conservatorio autonomia de ensino e administração, continuando, porém, annexa á Escola de Bellas-Artes.

Foi com a proclamação da Republica e mercê dos esforços de Leopoldo Miguez e do Sr. Rodrigues Barbosa, illustrado critico musical, que o Conservatorio, transformado em Instituto Nacional de Musica, pelo decreto de 12 de Janeiro de 1890, se tornou um grande centro de cultura musical, de cujos beneficios não é licito duvidar. A iniciativa dessa transformação foi do sr. Rodrigues Barbosa, que soube se prevalecer do seu prestigio junto ao governo provisorio, na hora em que os favores eram facéis e cubicados, para servir á arte nacional, e obter, depois de longo e pertinaz trabalho, a autonomia

não abriga mais o Instituto de Musica, cuja séde actual está situada á Rua do Passeio, com as melhores instalações.

absoluta do Conservatorio, e a sua organização em moldes inteiramente modernos. Completára-se, pois, a obra de Francisco Manoel.

Nomeado Leopoldo Miguez director do novo estabelecimento, escolhido o seu corpo docente, melhor cuidada a sua intallação, tornou-se um centro de cultura de merito incontestavel, apesar de deficiencias e falhas. A sua organização é liberal e permite o ensino livre, essencial em arte, evitando tambem os preconceitos e as restricções de escola, tão prejudiciaes ao desenvolvimento da personalidade. Não temos aqui que discutir as vantagens reaes do Instituto, que sobresaem sem necessidade de cavar em derredor para lhes dar relevo, nem tampouco accentuar os defeitos, não raro devidos a administrações fracas e a introdução de elementos estranhos, que perturbam a imprescindivel serenidade que fôra licito exigir. Entre os seus directores, além de Miguez, cuja acção foi nota-

bilíssima em favor da obra que ajudára a fundar, devemos citar Alberto Nepomuceno, que por varios annos exerceu esse cargo, com o maior desvelo e os mais amorosos intuitos. Entre os seus professores se contam os nossos maestros de maior nomeada, que procuram esforçar-se para augmentar o fulgor que cerca o estabelecimento, ás vezes prejudicado por acções indevidas. Como quer que seja, o Instituto é um elemento poderoso para a educação musical brasileira, embora a sua funcção cultural bem pudesse ser mais efficiente e decisiva. Cuida-se muito de ensinar, formam-se nelle technicos de valor indiscutivel, mas deixa-se em segundo plano o cultivo esthetico, cuja influencia deveria ser sentida não só pelos alumnos, mas por todos os que cultivam a musica. Basta citar o facto de não haver uma cadeira de historia da musica e de esthetica musical, para accentuar sufficientemente essa lacuna a que nos referimos. O Instituto deveria volver a sua

acção por igual para o meio intellectual, tornando-se um centro fecundo de ensino, desapaixonado e amplo, onde pudessemos colher os melhores frutos. Não se póde limitar a uma escola de musica, que muito o restringe, mas deve ser ampliado num orgão de cultura esthetica, para o que dispõe aliás de poderosos elementos.

Além do Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeiro, varios conservatorios, quasi todos de iniciativa particular, têm se installado nos centros brasileiros, trabalhando todos com maior ou menor vitalidade para o desenvolvimento da cultura artistica no Brasil, não falando nas diversas sociedades musicas que contamos, e que, com uma grande tenacidade e dedicação, procuram incentivar o estudo e o gosto pela musica, representando muitas vezes sacrificios e abnegações os mais louvaveis possiveis. Dentre os Conservatorios, salienta-se o *Conservatorio Dramatico e Musical de S. Paulo*, fundado

por Gomes Cardim, em 1906, e que é uma das mais perfeitas escolas de musica do paiz, confiado a professores illustres e dedicados, cujo esforço se tem affirmado na curva ascensional que marca a existencia desse estabelecimento de ensino e de cultura. No Conservatorio funcionam dois cursos: Curso Dramático e Curso Musical. O curso Dramático é dividido em quatro annos, e o Musical em doze cursos que comprehendem: Curso de Piano 8 annos. Curso de Canto, 6 annos. Curso de Violino, 9 annos. Curso de Viola, 4 annos. Curso de Violoncello 7 annos. Curso de Flauta, 6 annos. Curso de Oboé, 7 annos. Curso de Clarinetta, 6 annos. Curso de Fágote, 6 annos. Curso de Trompa, 6 annos. Curso de Piston, 6 annos. Curso de Trombone, 6 annos, e Curso de Composição 9 annos. Entre os seus diplomados encontram-se artistas de real merito. Ha ainda a citar o Conservatorio da Bahia, obra do esforço e tenacidade do Sr. Sylvio Fróes, os de Porto-Alegre, de Pe-

lotas, de Bello-Horizonte e muitos e muitos outros que, em numero crescente, vão diffundindo o estudo e o gosto da musica. Além desses, ha numerosas escolas particulares, com mestres de grande valor, como as dos Srs. Alfredo Bevilaqua, Godofredo Leão Velloso, Chiafitelli e, em S. Paulo, foi a do maestro Luiz Chiafarelli de onde sairam grandes glorias do nosso piano, como as Sras. Antonieta Rudge Miller e Guiomar Novaes Pinto e o Sr. João de Souza Lima.

Depois de visto todo o esforço pelo cultivo musical no Brasil, sobretudo depois da Republica, quando mais intenso foi o intercambio artistico com o nosso paiz, permittindo a vinda de maior numero de *virtuosi*, de grandes companhias liricas, orquestras de fama e outros conjuntos instrumentaes e de camara, e quando o Instituto Nacional de Musica, os conservatorios dos estados e as varias sociedades particulares tornaram cada vez mais desenvolvido o amor pela musica,

criou-se um ambiente musical entre nós muito mais favoravel do que o existente para as artes plasticas por exemplo. Além disso, o estudo de musica foi sempre um patrimonio de todas as familias brasileiras, e ao lado das prendas do ensino feminino, o estudo de piano tinha logar marcado. Tudo isso favoreceu esse crescente incentivo que existe pela musica no Brasil. No entretanto, ainda não temos uma formação de cultura musical perfeita e a educação do nosso gosto não está aprimorado. Ha a perturbação do estrangeirismo, que é um elemento de corrupção digno de nota, e as preocupações infecundas de escolas, que queremos transportar para o nosso, meio, alheio a taes quisilias. Mas, através de todos os entaves, a musica no Brasil se liberta, buscando harmonizar as vózes da terra, o rythmo criador e fecundo, com o influxo da cultura, para a criação de uma arte autonoma, que traduza todas as ansias do espirito moderno brasileiro.

* * *

Não será muito grande talvez, mas é seguro o que temos feito e de que demos conta, em rapido escorso, neste trabalho. É, porém, bastante significativo para nós animar a uma maior criação, sobretudo quando sentimos forças vivas e fecundas para largas realizações. O que se deverá criar é ainda um esforço formidavel, mas qualquer que elle seja não desprezará o que fez o passado, e, muito menos, a agitação moderna, buscando reintegrar a musica nas origens da terra e ligal-a pela cultura ao espirito universal.

INDICES

TABOA DOS NOMES PROPRIOS CITADOS

A

- ALENCAR (José de) — 77, 82, 86, 88.
ALVES (Castro) — 82.
AMBROZIO (Paulina d') — 166.
ANCHIETA (José, padre) — 191, 194.
ANDRADE (Mario de) — 156.
ANDRADE E SILVA (José Bonifacio) — 71.
ARANHA (Graça) — 85, 155.
ARAUJO (Damião Barbosa de) — 102.
ARINOS (Affonso) — 35, 128.
ASCHOFF (Mathilde de Albuquerque) — 166.
ASSIS (Machado de) — 124.
ASVELLOS (Januario) — 63.
AURIC (Georges) — 150.
AYRES (Mathias) — 71.
AZEVEDO (Antonio Araujo de) — 60.

B

- BAHIA (Xisto) — 38, 42, 103.
 BACH (J. S.) — 70.
 BALAKIREW (Mili) — 148.
 BALBI — 75, 201.
 BARBOSA (Damião) — 38.
 BARBOSA (Domingos Caldas) — 62.
 BARBOSA (Rodrigues) — 45, 70, 94, 127, 133, 214.
 BARRETO (Francisco Muniz) — 103.
 BARRETO (José dos Santos) — 102.
 BARRETO (Tobias) — 82.
 BARROSO NETTO — 105, 131.
 BARTOK (Bela) — 150.
 BAUDELAIRE (Charles) — 167.
 BEETHOVEN — 22, 158.
 BEKFORD — 38.
 BEVILACQUA (Alfredo) — 219.
 BILAC (Olavo) — 130.
 BITTENCOURT SÁ (Joaquim Silverio de) — 38.
 BORODINE — 148.
 BRAGA (Francisco) — 105, 128, 129, 130, 131, 166.
 BRAGA (Theophilo) — 33.

C

- CAMPOS (Carlos de) — 134.
 CARDIM (Fernão) — 26, 194.
 CARDIM (Gomes) — 218.
 CARDOSO (Francisco) — 38, 42, 103.
 CARREIRA (José Bruno) — 103.
 CARVALHO (Carlos de) — 166.

- CARVALHO (Delgado de) — 133.
 CARVALHO (Ronald de) — 185.
 CASELLA (Alfredo) — 150.
 CAYRÓ (Visconde de) — Vide José da Silva Lisboa.
 CHABAULDT (Ch.) — 120.
 CHAVES (Paulino) — 135.
 CHAVES (Pimenta) — 38.
 CHIAFARELLI (Luiz) — 219.
 CHIAFFITELLI (Francisco) — 209.
 COCTEAU (Jean) — 157.
 COELHO NETTO (Henrique) — 89, 120.
 COLÁS (Francisco Libanio) — 103.
 CORREA (José Bruno) — 38.
 COSTA (Claudio Manoel da) — 37.
 COSTA (Eugenio) — 38.
 CUI (Cesar) — 148.
 CUNHA (João da Cunha, padre) — 191.

D

- DEBRET (João Baptista) — 60.
 DÉNIS (Ferdinand) — 26.
 DEBUSSY (Claude) — 147, 148, 149, 176.
 DIAS (Gonçalves) — 82, 86.
 DILLON (Pedro) — 61.
 DONREPOS (Francisco) — 21.
 DURÃO (José de Santa Rita) — 71.

F

- FACHINETTI (J) — 38.
 FALLA (Manuel) — 150.

FARIA (Celeste Jaguaribe de Mattos) — 166.
 FAURÉ (Gabriel) — 127.
 FERNANDEZ (Oscar Lorenzo) — 134, 176, 177.
 FERREIRA (Antonio José Gomes) — 38.
 FERREZ (Marcos e Zephyrino) — 61.
 FIGUEREDO (Helena) — 166.
 FIGUEREDO (Suzana) — 166.
 FIGUEREDO (Sylvia) — 166.
 FRANCK (César) — 133, 162.
 FREDERICO (Antonio) — 103.
 FREITAS (Quintiliano da Cunha) — 38.
 FRÓES (Sylvio) — 135, 218.

G

GALLET (Luciano) — 48, 175.
 GAMA (Basilio) — 71.
 GLINKA (Michel) — 148.
 GLUCK — 36.
 GOETHE — 23.
 GOMES (Alfredo) — 166.
 GOMES (Antonio Carlos) — 38, 77, 83, 84, 85, 86,
 87, 88, 89, 90, 92, 121.
 GOMES (Manoel José) — 83.
 GOMES (Roberto) — 166.
 GOMES DE ARAUJO (João) — 134.
 GOMES JUNIOR (João) — 134.
 GONÇALVES (João Octaviano) — 134.
 GONZAGA (Francisca) — 55.
 GONZAGA (Thomaz Antonio) — 37.
 GOYANO (J) — 38.
 GRIEG (Edvard) — 132.
 GUERRA (Oswaldo) — 175.

GUIMARÃES (Bernardo) — 128.
 GUIMARÃES (Fanny Plezza) — 166.
 GURJÃO (Eulalio) — 103.
 GUTTENBERG — 72.

H

HAYDN — 69, 70, 73, 156.
 HEINE (Henrich) — 23.
 HERDER (J. G.) — 22.
 HONNEGER (Arthur) — 150, 159.

I

INDY (Vicent d') — 162.

J

JOÃO VI (Dom) — 57, 58, 59, 62, 63, 64, 67, 73,
 180, 200, 201, 202, 204, 205, 207, 208.

K

KANT — 146.
 KENDALL (Candida da Nova) — 166.

L

LAFÕES (Duque de) — 36.
 LAMBERTINI (Michel'Angelo) — 33.

- LEAL (João) — 37, 62.
 LEBRETON (Joaquim) — 60, 62, 69.
 LEOPARDI — 161.
 LERY (Jean de) — 25, 195.
 LEVASSEUR (Carlos Henrique) — 61.
 LEVY (Alexandre) — 56, 77, 98, 99, 100, 121, 197.
 LIMA (Augusto de) — 133.
 LISBOA (José da Silva) — 60.
 LISZT (Fratz) — 77, 92, 96.
 LOBO (Alvaro padre) — 191, 194.
 LOBO (S. C.) — 38.

M

- MACEDO (Manoel Joaquim de) — 133.
 MACHADO (Raphael Coelho) — 38.
 MAETERLINCK (Maurice) — 163.
 MAGALHÃES (Domingos José Gonçalves de) — 82.
 MAGALHÃES (Tobias) — 103.
 MALA (José da Silva) — 166.
 MALIPIERO (Francesco) — 150.
 MARIA I (Dona) — 33, 36, 205.
 MARIALVA (Marquez) — 60.
 MARTIUS — 26, 27.
 MASSENET (Jules) — 131.
 MATTOS (Gregorio de) — 62, 71.
 MAUCLAIR (Camillo) — 96, 100, 161.
 MAUNIE (Luiz) — 60.
 MAURICIO NUNES GARCIA (José, padre) — 36,
 38, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 73, 74;
 82, 102, 167, 205, 206, 207, 208.
 MAZIOTTI (J) — 38.
 MELLO (Guilherme) 38, 191, 193.

- MENEZES (Cardoso) — 103.
 MESQUITA (Carlos) — 132.
 MESQUITA (Henrique) — 38, 132.
 MIGNONE (Francisco) — 134.
 MIGUEZ (Leopoldo Antonio) — 77, 92, 93, 94, 96,
 97, 98, 121, 214, 215.
 MILANEZ (Abdon) — 134.
 MILANO (Humberto) — 166.
 MILHAUD (Darius) — 150.
 MILLER (Antonieta Rudge) — 219.
 MONTAIGNE — 22.
 MONTIGNY (Henrique Victorio Grandgear) — 61.
 MORAES (Mello) — 193.
 MOZART — 69, 70, 156.
 MUNIZ (José da Cunha) — 38.
 MUSSORGSKI — 147, 148.
 MUSURUNGA (Domingos da Rocha) — 38, 102.

N

- NAPOLEAO (Arthur) — 132.
 NASCIMENTO (Fraderico) — 134, 163, 166.
 NASSAU (Mauricio) — 188.
 NAZARETH (Ernesto) — 45.
 NEPOMUCENO (Alberto) — 56, 57, 105, 114, 115,
 116, 118, 119, 120, 121, 160, 197, 216.
 NEPOMUCENO (Victor) — 114.
 NEUCKOMM (Sigismundo) — 68, 72, 73, 208.
 NIETZSCHE (Frederico) — 146.
 NOBREGA (padre) — 101.
 NOVAES PINTO (Guimar) — 219.
 NOVALIS — 92.
 NUNES (Lino José) — 38.

O

- OLIVEIRA (Alberto de) — 117.
 OSWALD (Henrique) — 105, 123, 125, 126, 127,
 129, 166.
 OVIDE (Francisco) — 61.

P

- PACHECO (Assis) — 134.
 PARODI (Stella) — 166.
 PASCAL — 14.
 PEDRO I (Dom) — 57, 75, 76.
 PEDRO II (Dom) — 210.
 PEIXOTO (José Ignacio de Alvarenga) — 37, 200.
 PINTO (Bento Teixeira) — 188.
 PINTO (Francisco da Luz) — 38.
 PORTUGAL (Marcos) — 36, 37, 38, 64, 67, 72,
 73, 74, 102, 180, 201, 203, 204, 205, 209.
 PORTUGAL (Simão) — 74, 180, 201, 203, 204.
 POULENC (Francis) — 150.
 PRADIER (Simão) — 61.

Q

- QUEIROZ (Souza) — 38.
 QUENTAL (Anthero de) — 161, 163.

R

- RABELLO (Laurindo) — 41, 103.
 RAVEL (Maurice) — 148, 149.

- REBOUÇAS (José Pereira) — 38.
 REGIS (João Honorato) — 103.
 REIS (João dos) — 37, 170.
 REPUBLICANO (Assis) — 277.
 RESPIGHI (Ottorino) — 150.
 RIMSKY-KORSAKOW (Nicolau Andréievitch) — 148.
 ROMERO (Sylvio) — 39, 40.
 ROSA (Manoel da Silva, padre) — 62.
 ROSARIO (José do) — 205.
 ROUSSEL (Albert) — 150.
 RUSSOLLO (Luigi) — 151.

S

- SÁ PEREIRA (Antonio) — 176.
 SALLES (Possidonio Pinto da Silveira) — 30.
 SANT'ANNA (padre) — 38.
 SANTA CATHARINA (Manoel de, frei) — 62.
 SANTA EULALIA (Francisco de, frei) — 62.
 SANTO ELIAS (Antonio de, frei) — 62.
 SANTOS (Levino Faustino dos) — 103.
 SATIE (Eric) — 149, 159.
 SCARLATTI — 156.
 SCHOENBERG (Arnold) — 134, 150, 159.
 SCHUBERT (Franz Peter) — 23.
 SCHUMANN (Robert) — 23.
 SERRA (José Bruno) — 42.
 SERRA (Julio Antonio Leal) — 38, 103.
 SEVERAC (Déodat de) — 150.
 SILVA (Candido Ignacio) — 38.
 SILVA (Francisco Manoel da) — 57, 72, 73, 206,
 208, 209, 210, 212, 213, 214, 215.
 SILVA (Gabriel Fernandes) — 38.

SILVA (J. B.) — 55.
 SILVA (Luiz A. da.) — 134.
 SILVA (M. Moreira da) — 63.
 SILVEIRA (D. Augusto Balthazar) — 38.
 SOARES (Gabriel) — 26.
 SOUZA LIMA (João) — 176, 219.
 STAFFORD — 39.
 STRASWINSKY (Igor) — 148, 149, 159.
 STRAUSS (Ricardo) — 159.
 SZYMANOWSKY (Karol) — 150.

T

TAUNAY (Augusto de) — 61.
 TAUNAY (Nicoláo Antonio) — 61.
 TAUNAY (Visconde de) — 69.
 TCAHIKOWSKY (Pedro) — 148.
 TELLES (padre) — 37, 38, 63.
 THOMÉ (Manoel) — 38.
 TORRES (Miguel dos Anjos) — 103.
 TUBINAMBÁ (Marcello) — 55.

V

VALLE (Francisco) — 133.
 VASCONCELLOS (J. Rufino de) — 38.
 VEIGA (Evaristo da) — 75.
 VELASQUEZ (Olasco) — 134, 137, 160, 161, 162,
 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172,
 173, 174.
 VELLOSO (Godofredo Leão) — 166, 219.
 VELLOSO GUERRA (Nininha Leão) — 275.

VERDI (Giuseppe) — 85, 88, 89.
 VIANNA (J. Araujo) — 133.
 VICENTE (Gil) — 190.
 VICTORIA (D. Marianna) — 36, 38, 196, 205.
 VILLA LOBOS (Heitor) — 28, 45, 134, 137, 148,
 165, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174.
 VILLA NOVA DA RAINHA (Marquez de) — 64.
 VOLTAIRE — 110.

W

WAGNER (Ricardo) — 22, 77, 92, 131, 145, 147,
 148, 152, 158, 162.

INDICE DOS CAPITULOS

INTRODUÇÃO: — A Simbologia da Terra. 11

I — A INDIA BRASILEIRA: — O mito popular — O mito da origem do português e do negro — O mito da — Outras expressões da índia popular — As cores da bandeira e o mito — Os mitos populares da arte. 16

II — A INDIA BRASILEIRA NOS CONHECIMENTOS ANTIGOS: — A arte de se fazer o pau-de-seco e a arte afilhada do alho-do-ouro — Outras artes e ofícios populares — O pau-de-seco e o pau-de-rosa — Francisco Soares, Marcos Portugal e o Pau-de-seco. 27

III — O CONHECIMENTO DA INDIA BRASILEIRA: — O conhecimento da Índia — A arte popular brasileira e o pau-de-seco — O pau-de-seco e a arte brasileira — A arte popular e a arte brasileira — A arte popular e a arte brasileira. 37

IV — A INDIA BRASILEIRA: — O mito popular — O mito da origem do português e do negro — O mito da — Outras expressões da índia popular — As cores da bandeira e o mito — Os mitos populares da arte. 47

V — O CONHECIMENTO ANTIGOS DA INDIA BRASILEIRA: — A arte de se fazer o pau-de-seco e a arte afilhada do alho-do-ouro — Outras artes e ofícios populares — O pau-de-seco e o pau-de-rosa — Francisco Soares, Marcos Portugal e o Pau-de-seco. 57

VI — O CONHECIMENTO DA INDIA BRASILEIRA: — O conhecimento da Índia — A arte popular brasileira e o pau-de-seco — O pau-de-seco e a arte brasileira — A arte popular e a arte brasileira. 67

se. — A musicalidade do indio. — O nosso «folk-lore» musical. — A modinha. — A contribuição do negro. — A musica na colonia. — A vinda de D. João VI. — A escola de Santa Cruz. — José Mauricio e os irmãos Portugal. — A cidade dos pianos. — Período de Francisco Manoel. — Criação do Conservatorio de Musica. — Época de estagnação. — O Instituto Nacional de Musica. — Outros conservatorios e escolas musicas. — A floração da cultura musical no Brasil. 181

ERRATA

Página	Linha	Onde se lê	Leia-se
28	19	se dão	se vão
38	9	de resumo	no resumo
90	6	são ainda de	e ainda de
195	12	de indígena	de indígenas
208	19	conservado	conservando



ACABOU DE SE IMPRIMIR ESTE LIVRO,
QUE NICOLA DE GARO ILLUSTROU, NA
TYPOGRAPHIA DO ANUARIO DO BRA-
SIL (ALMANAK LAEMMERT), AOS 15 DE
ABRIL DE 1926. FORAM TIRADOS DOIS
EXEMPLARES EM PAPEL DE HOLLANDA,
RUBRICADOS PELO AUTOR