

Prosa *Poeteiro* Verso  
Iba Mendes

# Ensaio



Mário de Andrade  
*Ensaio sobre a Música Brasileira*



Iba Mendes  
[www.poeteiro.com](http://www.poeteiro.com)

# *Mário de Andrade*

## *Ensaio sobre a Música Brasileira*

*Edição comemorativa aos 70 anos da morte do escritor*

---

Publicado originalmente em 1928.

**Mário Raul de Moraes Andrade  
(1893 – 1945)**

“Projeto Livro Livre”

**Livro 725**

---



Poeteiro Editor Digital  
PROJETO LIVRO LIVRE  
São Paulo - 2016  
[www.poeteiro.com](http://www.poeteiro.com)

# PROJETO LIVRO LIVRE



*Oh! Bendito o que semeia  
Livros... livros à mão cheia...  
E manda o povo pensar!  
O livro caindo n'alma  
É germe — que faz a palma,  
É chuva — que faz o mar.*

Castro Alves

O “Projeto Livro Livre” é uma iniciativa que propõe o compartilhamento, de forma livre e gratuita, de obras literárias já em domínio público ou que tenham a sua divulgação devidamente autorizada, especialmente o livro em seu formato Digital.

No Brasil, segundo a Lei nº 9.610, no seu artigo 41, os direitos patrimoniais do autor perduram por setenta anos contados de 1º de janeiro do ano subsequente ao de seu falecimento. O mesmo se observa em Portugal. Segundo o Código dos Direitos de Autor e dos Direitos Conexos, em seu capítulo IV e artigo 31º, o direito de autor caduca, na falta de disposição especial, 70 anos após a morte do criador intelectual, mesmo que a obra só tenha sido publicada ou divulgada postumamente.

O nosso Projeto, que tem por único e exclusivo objetivo colaborar em prol da divulgação do bom conhecimento na Internet, busca assim não violar nenhum direito autoral. Todavia, caso seja encontrado algum livro que, por alguma razão, esteja ferindo os direitos do autor, pedimos a gentileza que nos informe, a fim de que seja devidamente suprimido de nosso acervo.

Esperamos um dia, quem sabe, que as leis que regem os direitos do autor sejam repensadas e reformuladas, tornando a proteção da propriedade intelectual uma ferramenta para promover o conhecimento, em vez de um temível inibidor ao livre acesso aos bens culturais. Assim esperamos!

Até lá, daremos nossa pequena contribuição para o desenvolvimento da educação e da cultura, mediante o compartilhamento livre e gratuito de obras em domínio público, como esta, do escritor brasileiro Mário de Andrade: “*Ensaio sobre a Música Brasileira*”.

É isso!

*Iba Mendes*  
[iba@ibamendes.com](mailto:iba@ibamendes.com)  
[www.poeteiro.com](http://www.poeteiro.com)

## **ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA**



Até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior à nossa raça. A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das bandas de além, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Ainda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclórica dos meados do século passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Império que eles principiam abundando. Era fatal: Os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela.

O que importa é saber si a obra desses artistas deve de ser contada como valor nacional. Acho incontestável que sim: Esta verificação até parece ociosa mas para o meio moderno brasileiro sei que não é.

Nós, modernos, manifestamos dois defeitos grandes: bastante ignorância e leviandade sistematizada. É comum entre nós a rasteira derrubando da jangada nacional não só as obras e autores passados como até os que atualmente empregam a temática brasileira numa orquestra europeia ou no quarteto de cordas. *Não é brasileiro se fala.*

É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Música Brasileira com o prazer deles, coisa diletante, individualista e sem importância nacional nenhuma. O que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessária duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artística, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitória-régia.

Mas um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O diletantismo que pede música só nossa está fortificado pelo que é bem nosso e consegue o aplauso estrangeiro. Ora por mais respeitoso que a gente seja da crítica europeia carece verificar duma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma prá Música Brasileira. Aliás a expansão do internacionalizado.

Carlos Gomes e a permanência além-mar dele para ova que a Europa obedece à genialidade e a cultura. Mas no caso de Vila-Lobos por exemplo é fácil enxergar o coeficiente guassu com que o exotismo concorreu para o sucesso atual do artista. H. Prunières confessou isso francamente. Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Vila-Lobos não. Pelo contrário: quero aumentá-lo. Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora Vila-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser para uns poucos sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado para conseguir o aplauso.

Ora por causa do sucesso dos Oito Batutas ou do choro de Romeu Silva, por causa do sucesso artístico mais individual que nacional de Vila-Lobos, só é brasileira a obra que seguir o passo deles? O valor normativo de sucessos assim é quase nulo. A Europa completada e organizada num estádio de civilização, campeia elementos estranhos para se libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do esquisito apimentado. Si escutam um batuque brabo muito que bem, estão gozando, porém si é modinha sem síncope ou certas efusões líricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambá, Isso é música italiana! falam de cara enjoada. E os que são sabidos se metem criticando e aconselhando, o que é perigo vasto. Numa toada num acalanto num abôio desentocam a cada passo frases francesas russas escandinavas. Às vezes especificam que é Rossini, que é Boris. Ora, o quê que tem a Música Brasileira com isso! Si *Milk* parece com *Milch*, as palavras deixam de ser uma inglesa outra alemã? O que a gente pode mais é contrastar que ambas vieram dum tronco só. Ninguém não lembra de atacar a italianidade de Rossini porque tal frase dele coincide com outra da ópera-cômica francesa.

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente si quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborígenes pois que só mesmo estes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociológicos, étnicos psicológicos e estéticos. Uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já esta feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar para os elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. O homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do ameríndio que do japonês e do húngaro. O elemento ameríndio no populario brasileiro está psicologicamente assimilado e praticamente já é quase nulo. Brasil é uma nação com normas sociais, elementos raciais e limites geográficos. O ameríndio não participa dessas coisas e mesmo parando em nossa terra continua ameríndio e

não brasileiro. O que evidentemente não destruir nenhum dos nossos deveres para com ele. Só mesmo depois de termos praticado os deveres globais que temos para com ele é que podemos exigir dele a prática do dever brasileiro.

Si fosse nacional só o que é ameríndio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é árabe, o cantochão que é greco-hebraico, a polifonia que é nórdica, anglo-saxônia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações pré-históricas se conclui que não existe arte europeia...

Com aplausos inventários e conselhos desses a gente não tem que se amolar. São fruto de ignorância ou de gosto pelo exótico. Nem aquela nem este não podem servir para critério dum julgamento normativo.

Por isso tudo, Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico. O padre Mauricio, I Salduni, Schumaniana são músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica.

E afirmando assim não faço mais que seguir um critério universal. As escolas étnicas em música são relativamente recentes. Ninguém não lembra de tirar do patrimônio itálico Gregório Magno, Marchetto, João Gabrieli ou Palestrina. São alemães J. S. Bach, Haendel e Mozart, três espíritos perfeitamente universais como formação e até como caráter de obra os dois últimos. A França então se apropria de Lulli, Gretry, Meyerbeer, Cesar Franck, Honnegger e até Gluck que nem franceses são. Na obra de José Maurício e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez, Miguez, a gente percebe um não-sei-quê indefinível, um ruim que não é ruim propriamente, é um *ruim esquisito* para me utilizar duma frase de Manuel Bandeira. Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade de raça badalando longe. Então na lírica de Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Osvaldo, Barroso Neto e outros, se percebe um parentesco psicológico bem forte já. Que isso baste prá gente adquirir agora já o critério legítimo de música nacional que deve ter uma nacionalidade evolutiva e livre.

Mas nesse caso um artista brasileiro escrevendo agora em texto alemão sobre assunto chinês, música da tal chamada de *universal* faz música brasileira e é músico brasileiro. Não é não. Por mais sublime que seja, não só a obra não é brasileira como é antinacional. E socialmente o autor dela deixa de nos interessar. Digo mais: por valiosa que a obra seja, devemos repudiá-la, que nem faz a Rússia com Strawinsky e Kandinsky.

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado às orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estético. Ele é social. Um poeminha do *Pau Brasil* de Oswald de Andrade até é muito menos primitivista que um capítulo da *Estética da Vida* de Graça Aranha. Porque este capítulo está cheio de pregação interessada, cheio de idealismo ritual e deformatório, cheio de magia e de medo. O lirismo de Oswald de Andrade é uma brincadeira desabusada. A deformação empregada pelo paulista não ritualiza nada, só destrói pelo ridículo. Nas ideias que expõe não tem idealismo nenhum. Não tem magia. Não se confunde com a prática. A arte é desinteressada.

Pois toda arte socialmente primitiva que nem a nossa, é arte social, tribal, religiosa, comemorativa. É arte de circunstancia. É interessada. Toda arte exclusivamente artística e desinteressada não tem cabimento numa fase primitiva, fase de construção. É intrinsecamente individualista. E os efeitos do individualismo artístico no geral são destrutivos. Ora numa fase primitivista, o indivíduo que não siga o ritmo dela é pedregulho na botina. Si a gente principia matutando sobre o valor intrínseco do pedregulho e o conceito filosófico de justiça, a pedra fica no sapato e a gente manqueja. "A pedra tem de ser jogada fora". É uma injustiça justa, fruta de época.

O critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico mas social. Deve ser um critério de combate. A força nova que voluntariamente se desperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade própria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora.

E arara. Porque, imaginemos com senso-comum: Si um artista brasileiro sente em si a força do gênio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porque como gênio saberá *fatalmente* encontrar os elementos essenciais da nacionalidade (Rameau Weber Wagner Mussorgski). Terá pois um valor social enorme. Sem perder em nada o valor artístico porque não tem gênio por mais nacional (Rabelais Goya Whitman Ocussai) que não seja do patrimônio universal. E si o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é gênio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porque incorporando-se à escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada ao passo que na escola iniciante será benemérito e necessário. Cesar Gui seria ignorado si não fosse o papel dela na formação da escola russa. Turina é de importância universal mirim. Na escola espanhola o nome dele é imprescindível. Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for gênio, é um inútil, um nulo. E é uma reverendíssima besta.

Assim: estabelecido o critério transcendente de Música Brasileira que faz a gente com a coragem dos íntegros adotar como nacionais a Missa em Si Bemol e Salvador Rosa, temos que reconhecer que esse critério é pelo menos ineficaz para julgar as obras dos atuais menores de quarenta anos. Isso é lógico. Porque se tratava de estabelecer um critério geral e transcendente si referindo à entidade evolutiva brasileira. Mas um critério assim é ineficaz para julgar qualquer momento histórico. Porque transcende dele. E porque as tendências históricas é que dão a forma que as ideias normativas revestem.

O critério de música brasileira prá atualidade deve de existir em relação a atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalizar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo: O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça.

Onde que estas estão? Na música popular.

## **MÚSICA POPULAR E MÚSICA ARTÍSTICA**

Pode-se dizer que o populario musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo.

Nós conhecemos algumas zonas. Sobretudo a carioca por causa do maxixe impresso e por causa da predominância expansiva da Corte sobre os Estados. Da Baía também e do nordeste ainda a gente conhece alguma coisa. E no geral por intermédio da Corte. Do resto: praticamente nada. O que Friedenthal registrou como de Sta. Catarina e Paraná são documentos conhecidos pelo menos em todo o centro litorâneo do país. E um ou outro. Documento esparso da zona gaúcha, mato-grossense, goiana, caipira, mostra belezas porém não basta para dar conhecimento dessas zonas. Luciano Gallet está demonstrando já uma orientação menos regionalista e bem mais inteligente com os cadernos de Melodias Populares Brasileiras (ed. Wehrs e Cia. Rio) porém os trabalhos dele são de ordem positivamente artística, requerendo do cantor e do acompanhador cultura que ultrapassa a meia-força. E requer o mesmo dos ouvintes. Si muitos desses trabalhos são magníficos e si a obra folclórica de L. Gallet enriquece a produção artística nacional, é incontestável que não apresenta possibilidade de expansão e suficiência de documentos para se tornar crítica e prática. Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência. Carecemos dum Tiersot,



dum Franz Korbay, dum Möller, dum Coleridge Taylor, dum Stanford, duma Ester Singleton. Harmonizações duma apresentação crítica e refinada mais fácil e absolutamente adstrita à manifestação popular.

Um dos pontos que para provam a riqueza do nosso populario ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porque os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porque dão só a síntese essencial deixando as sutilezas para a invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito. Do afamando Pinião pude verificar pelo menos 4 versões rítmicas diferentes, além de variantes melódicas no geral leves: 1ª a embolada nordestina que serviu de base para o maxixe vulgarizado no carnaval carioca; 2ª a versão impressa deste (de Wehrs e Cia.) que é quase uma chatice; 3ª a maneira com que os Turunas de Mauricea o cantam; 4ª e a variante, próxima dessa última, com que o escutei muito cantado por pessoas do povo. Se comparar estas três grafias, das quais só as duas últimas são legítimas porquê ninguém não canta a música tal e qual anda impressa. A terceira grafia é a mais rigorosamente exata. Ainda assim si a gente indicar um senza rigore para o provimento...



*Pinião, pinião, pinião,  
Oi pinto correu com medo do gavião  
Por isso mesmo sabiá cantou  
E bateu asa e voou  
E foi comer melão!*



*Pinião, pinião, pinião,  
Oi, pinto correu com medo do gavião  
Por isso mesmo sabiá cantou  
Bateu asa e voou  
Foi comê (r) melão!*



Pois é com a observação inteligente do populario e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as ideias estéticas senão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial. Nada pior que um preconceito. Nada melhor que um preconceito. Tudo depende da eficácia do preconceito.

Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provem de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso a influência espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevideu, habanera e tango) foi muito importante. A influência europeia também, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca *shottsh*) como na formação da modinha. De primeiro a modinha de salão foi apenas uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do séc. XVIII europeu. Isso continuou até bem tarde como demonstram certas peças populares de Carlos Gomes e principalmente Francisca Gonzaga.

Além dessas influências já digeridas temos que contar as atuais. Principalmente as americanas do jazz e do tango argentino. Os processos do jazz estão se infiltrando no maxixe. Em recorte infelizmente não sei de que jornal guardo um samba macumbeiro, Aruê de Changô de João da Gente que é documento curioso por isso. E tanto mais curioso que os processos polifônicos e rítmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o caráter da peça. É um maxixe legítimo. De certo os antepassados coincidem...

Bem mais deplorável é a expansão da melodia chorona do tango. E infelizmente não é só em tangos argentinos... de brasileiros que ela se manifesta. Tem uma influência evidente do tango em certos compositores que pretendem estar criando a...

Canção Brasileira! Estão nada. Se aproveitam da facilidade melódica para andarem por aí tangaicamente gemendo sexualidades panemas.

Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa.

Si de fato o que já é caracteristicamente brasileiro deve nos interessar mais, si é preconceito útil preferir sempre o que temos de mais característico: é preconceito prejudicial repudiar como estrangeiro o documento não apresentando um grau objetivamente reconhecível de brasilidade. A marchinha

central dos admiráveis Choros nº 5 de Vila-Lobos (*Alma Brasileira* ed. Vieira Machado, Rio) foi criticada por não ser brasileira.

Quero só saber porquê. O artista se utilizou dum ritmo e dum tema comuns, desenvolvidos dum elemento anterior da peça, tema sem caráter imediatamente étnico nenhum, tanto podendo ser brasileiro como turco ou francês. Não vai em nada contra a musicalidade nacional. Portanto é também brasileiro não só porquê o pode ser como porquê sendo inventado por brasileiro dentro de peça de caráter nacional e não levando a música para nenhuma outra raça; *é necessariamente brasileiro.*

E nisto que eu queria chegar: o artista não deve ser nem exclusivista nem unilateral.

Si a gente aceita como um brasileiro só o excessivo característico cai num exotismo que é exótico até para nós. O que faz a riqueza das principais escolas europeias é justamente um caráter nacional incontestável mas na maioria dos casos indefinível porém. Todo o caráter excessivo e que por ser excessivo é objetivo e exterior em vez de psicológico, é perigoso. Fatiga e se torna facilmente banal. É uma pobreza. É o caso de Grieg e do próprio Albeniz que já fatiga regularmente. A obra polifônica de Vittoria é bem espanhola sem ter nada de espanholismo. E felizmente para Espanha que os trabalhos de Pedrell e autores como Joaquim Nin, Halfter, Falla estão alargando as possibilidades do tatatá rítmico espanhol.

O exclusivista brasileiro só mostra que é ignorante do fato nacional. O que carece é afeiçoar os elementos estranhos ou vagos que nem fizeram Levy com o ritmo de habanera do "Tango Brasileiro" ou Vila-Lobos com a marchinha dos "Choros nº 5" para que se tornem nacionais dentro da manifestação nacional. Também si a parte central dá

"Berceuse da Saudade" de Lourenço Fernandez (op. 55 ed. Bevilacqua) constituísse uma obra isolada não tinha por onde senti-la brasileiramente. Porém essa parte se torna necessariamente brasileira por causa do que a cerca.

Mas o característico excessivo é defeituoso apenas quando virado em norma única de criação ou crítica. Ele faz parte dos elementos úteis e até, na fase em que estamos, deve de entrar com frequência. *Porque é por meio dele que a gente poderá com mais firmeza e rapidez determinar e normalizar os caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira.*

Outro perigo tamanho como o exclusivismo é a unilateralidade. Já escutei de artista nacional que a nossa música *tem de ser tirada dos índios*. Outros embirrando com guarani afirmam que a verdadeira música nacional é... a

africana. O mais engraçado é que o maior número manifesta antipatia por Portugal. Na verdade a música portuguesa é ignorada aqui. Conhecemos um atilho de pecinhas assim- assim e conhecemos por demais o fado gelatinento de Coimbra. Nada a gente sabe de Marcos Portugal, pouquíssimo de Rui Coelho e nada do populario portuga, no entanto bem puro e bom.

Mas por ignorância ou não, qualquer reação contra Portugal me parece perfeitamente boba. Nós não temos que reagir contra Portugal, temos é de não nos importarmos com ele. Não tem o mínimo desrespeito nesta frase minha. É uma verificação de ordem estética.. Si a manifestação brasileira diverge da portuguesa muito que bem, si coincide, si é influência, a gente deve aceitar a coincidência e reconhecer a influência. A qual é e não podia deixar de ser enorme. E reagir contra isso endeusando bororó ou bantu é cair num unilateralismo tão antibrasileiro como a lírica de Glauco Velasquez. E aliás é pela ponte lusitana que a nossa musicalidade se tradicionaliza e justifica na cultura europeia. Isso é um bem vasto. É o que evita que a música brasileira se resuma à curiosidade esporádica e exótica do tamelang javanês, do canto achanti, e outros atrativos deliciosos mas passageiros de exposição universal.

O que a gente deve mais é aproveitar todos os elementos que concorrem para formação permanente da nossa musicalidade étnica. Os elementos ameríndios servem sim porque existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento ameríndio para propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente si colhidos no Brasil porque já estão afeiçoados à entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma.

O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor por isso não pode ser nem exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música ameríndia, africana, portuga ou europeia. Não faz música brasileira não.

## **RITMO**

Um livro como este não comporta discussão de problemas gerais do ritmo. Basta verificar que estamos numa fase de predominância rítmica. Neste capítulo o principal problema para nós é o da síncopa.

A música brasileira tem na síncopa uma das constâncias dela porém não uma obrigatoriedade. E mesmo a chamada "síncopa" do nosso populario é um caso sutil e discutível. Muitas vezes a gente chama de síncopa o que não o é.

O conceito de síncopa vindo nos dicionários nas artinhas e nos livros sobre rítmica, é tradicional e não vejo precisão de contrariá-lo, está certo. O que a gente carece verificar é que esse conceito muitas vezes não corresponde aos movimentos rítmicos nossos a que chamamos de síncopa.

Me parece possível afirmar que se deu um conflito grande entre as nossas tendência e a rítmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização europeia para cá. Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosódia, coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva de Gregoriano. As frases musicais dos indígenas de beira-mar conservadas por Lery num tempo em que a rítmica medida ainda não estava arraigada no espírito europeu, sob o ponto-de-vista rítmico são verdadeiras frases de cantochão onde até as distinções aparecem. Muitas dos registros de Spix e Martius também implicam essa inexistência de ritmo exclusivamente musical entre os ameríndios do centro e do norte brasileiro. Mesmo nos tempos de agora os livros científicos de mais fé musical que nem os de Koch Grunberg sobre os índios do extremo-norte, de Speiser sobre os da bacia amazônica, de Colbacchini sobre o oeste brasileiro reforçam essa noção duma rítmica de canto quase que exclusivamente fraseológica, entre os índios.

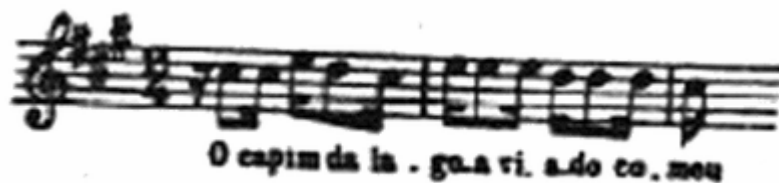
Já não é possível verificar a mesma coisa do canto africano pelas melodias que Manuel Quirino registrou na Baía porém no populario brasileiro dos lundus e dos batuques impressiona a frequência de frases compostas pela repetição sistemática dum só valor de tempo bem pequeno (semicolcheia). Os nossos artistas reconheciam bem isso e quando pastichavam o africano, como é o caso de Gomes Cardim no "Nossa gente já está livre..." (Melodias Populares Brasileiras, Luciano Gallet, ed. cit.), usavam e abusavam desses processos oratórios de ritmo. Ainda mais: em certas peças reconhecidas unanimemente ou tradicionalmente como de proveniência negra como na "Ma Malia" deste livro essas frases oratórias aparecem e chegam mesmo a criar recitativos legítimos (Ver minha nota sobre o "Lundu do Escravo" em Revista de Antropofagia nº 5 - S. Paulo).

Ora esses processos de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias; também constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência,

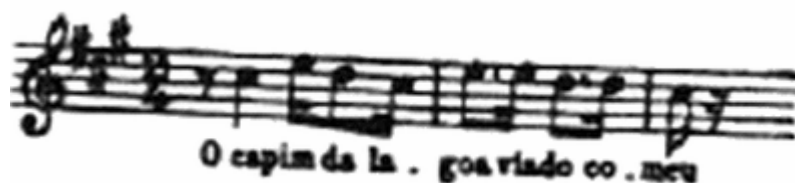
como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a este Ensaio. Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando à quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos.

Ora essas influências dispares e a esse conflito ainda aparente o brasileiro se acomodou, *fazendo disso um elemento de expressão musical*. Não se pode falar diante da multiplicidade e constância das subtilezas rítmicas do nosso populario que estas são apenas os desastres dum conflito não. E muito menos que são exclusivamente prosódicas porque muitas feitas elas até contradizem com veemência a prosódia nossa. O brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ajeitando dentro das próprias tendências adquiriu um jeito fantasista de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial.

É possível que a síncopa, mais provavelmente importada de Portugal que da África (como de certo hei de mostrar num livro futuro) tenha ajudado a formação da fantasia rítmica do brasileiro. Porém não é possível descobrir a função dela em muitas das manifestações de rítmica prosódica ou fantasista do brasileiro. E não é possível porque si o som da melodia nasce na chamada parte fraca do compasso ou do tempo e se prolonga até uma acentuação seguinte, ele não traz nenhuma acentuação. Pelo contrário: o instrumento acompanhante é que acentua conforme a tradição coreográfica e a teoria. Outras feitas a acentuação do canto desorienta de fato a acentuação do compasso mas o som não se prolonga porém. Outras feitas ainda, que nem no lindíssimo coco paraibano do "Capim da Lagoa" a ocorrência de palavras paroxítonas muito acentuadas nas teses dos tempos melódicos obrigam o cantador a tornar a sílaba átona seguinte, verdadeiramente átona, inexistente. Esse é um jeito muito comum do nosso cantador cantar embora já esteja reconhecido que na nossa prosódia não existam sílabas mudas que nem no português (entre outros H. Parentes Fortes em "Do Critério Atual de Correção Gramatical", Baía 1927). Recebi o "Capim da Lagoa" na grafia mais ou menos legítima:



É óbvio que a obsessão da síncopa levava algum sincopadeiro a grafar:



Ora pela grafia anterior mais sincera e pela experiência que tenho do nosso canto popular sei que trata-se do que a gente podia prosodicamente grafar assim:



Sendo que os sons não acentuados são verdadeiros neumas liquescentes, prolongando em sílabas novas quase nulas o som acentuado anterior.

Si pois conforme o conceito tradicional da síncopa a gente assunta o nosso populario musical constata que muitos movimentos chamados de sincopados não são síncopa. São polirritmia ou são ritmos livres de quem aceita as determinações fisiológicas de arsis e teses porém ignora (ou infringe propositadamente) a doutrina dinâmica falsa do compasso. Eis três exemplos de ritmo livre que nada têm de síncopa:

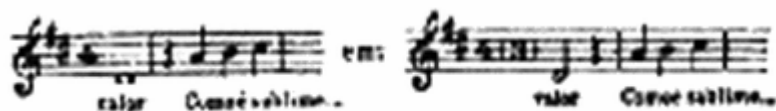


Notar no terceiro exemplo a diluição característica da síncopa em tercina com acentuação central, costume frequentíssimo em nosso jeito de cantar. Quanto ao processo rítmico de Villa-Lobos, muito comum no artista ("Alma Brasileira", "Saudades das Selvas Brasileiras" nº 2, ed. Max Eschig; e um exemplo magistral na pg. 5 da Seresta nº 4, "Saudades da Minha Vida" ed. C. Artur Napoleão em que a pseudo síncopa ora se dilui em tercina ora traz acentuação mais forte no lugar ritual da teses), também se manifesta no populario como demonstra o "Canto de Xangô" na segunda parte.

Além destes processos em que se dá acentuação do som, tem outros em que a acentuação não aparece. Assim na sílaba da em varanda do coco "Olê Lioné" (2ª parte). Este caso, muito corrente pode ser considerado como um... erro provindo da fadiga do cantador que não sustentou o som da sílaba anterior. Mas não é possível concertar o erro por que ele se tornou um processo da nossa música, um elemento de expressão já perfeitamente tradicional e não ocasional. Também no fandango "Que Moça Bonita" (2ª parte) aparece outra manifestação desse processo, inventando a mudança do binário para ternário. Em vez de dar em semínimas pontuadas os sons das sílabas *tre*la em estrela o que fazia a cantiga permanecer binária, a tradicionalização do processo



encurtou os sons criando a introdução dum ritmo novo. Ora tem uma diferença enorme entre a fadiga que leva os recrutas cantando a "Canção do Voluntário Paulista" a reduzir dois compassos quaternários em ternários: com um efeito que saindo provavelmente da fadiga, até por vezes torna a peça mais fatigante que nem no fandango citado.



E é curioso essas liberdades aparecerem até nas peças dançadas. Porém a habilidade do cantador no fim da estrofe ou da parte faz a acentuação do compasso acabar coincidindo de novo com o passo dos dançarinos. Já no "Que Moça Bonita" os 5 compassos ternários podem continuar batidos em binário porque acabam coincidindo de novo com a acentuação deste quando volta. O mesmo se dá com o admirável "Tenho um Vestido Novo" (2ª parte) em que os dois ternários de cada estrofe e refrão figuram como três binários para o dançador e no fim dá tudo certo.

Isto mesmo sucede com certas cantigas aparentemente sincopadas: Em várias da segunda parte do livro, especialmente no "Meu Pai Caju" a gente verifica que o movimento o que faz é seguir livremente contanto que dê certo no fim. O cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de Tempo mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada compasso. E pela adição de tempos, tal e qual fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem nenhum dos elementos dinamogênicos da síncopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que para ele não provêm duma teorização mas é de essência puramente fisiológica. Coreográfica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres desenvolvidos da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada têm com o conceito tradicional da síncopa e com o efeito contratempado dela. Criam um compara omissa sutil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional.

Isso é uma riqueza com possibilidades enormes de aproveitamento. Si o compositor brasileiro pode empregar a síncopa, constância nossa, pode principalmente empregar movimentos melódicos aparentemente sincopados,

porém desprovidos de acento, respeitosos da prosódia, ou musicalmente fantasistas, livres de remeleixo maxixeiro, movimentos enfim inteiramente para fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai. Efeitos que além de requintados podem, que nem no populario, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos. Mas isso depende do que o compositor tiver para nos contar... Tal como é empregada na música popular não temos que discutir o valor da síncopa. É inútil discutir uma formação inconsciente. Em todo caso afirmo que tal como é realizado na execução e não como está grafado no populario impresso, o sincopado brasileiro é rico. O que carece pois é que o músico artista assunte bem a realidade da execução popular e a desenvolva. Mais uma feita lembro Vila-Lobos. É principalmente na obra dele que a gente encontra já uma variedade maior de sincopado. E sobretudo o desenvolvimento da manifestação popular. Isso me parece importante. Si de fato agora que é período de formação devemos empregar com frequência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenômeno popular porém desenvolvimento deste. O compositor tem para empregar não só o sincopado rico que o populario fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a síncopa do povo se tornará uma fonte de riqueza.

Si a música artística se confinar às manifestações restritas da síncopa do populario impresso (síncopa central no primeiro tempo do dois-por-quatro; antecipações sincopadas em finais de frase; frases com síncopas centrais em todos os tempos) teremos uma pobreza abominável. Abominável porque se estereotipa logo, cai no fácil, no conhecido e no excessivo característico. Síncopas assim podem ser gostosas um tempo, e podem ser necessárias para unanimizar o remeleixo corporal dos dançadores mas, ver os intervalos aumentados árabes, ver o instrumento regional, ver a harmonização de Grieg: se banalizam com facilidade pela *própria circunstância de serem características por demais*. E com a banalidade fadiga vem.

E será também uma pobreza si se tornar obrigatória. A síncopa é uma das constancias porém não é constante nem imprescindível não. Possuímos milietas de documentos folclóricos em que não tem nem sombra de sincopado. Mesmo a segunda parte deste livro demonstra isso bem. E tem uma infinidade de síncopas que não são brasileiras. Por bem sincopadas que sejam as "Saudades da Cachopa" de Eduardo Souto (ed. C. Carlos Gomes, S. Paulo), o delicioso compositor popular soube com inteligência tornar indelevelmente portuga esse maxixe. Na produção paulista abundam os maxixes e cateretês... italianos. Em Francisco Nazareth não raro a recordação europeia deforma as danças e as atraíçoa.

Ainda cabe notar aqui a monotonia do nosso binário simples. O compositor deverá observar certos binários compostos, influência portuguesa que

permaneceu na música nordestina. O quaternário gaúcho. E as nossas valsas mazurcas e modinhas. É na rítmica destas manifestações principalmente que a gente encontra base nacional por onde variar os metros. Em todo caso isso não me parece problema importante não. A própria invenção mais livre do criador individual lhe dará quando sair do característico popular a variedade métrica que o popular não fornece.

Sem carecer para isso de despencar para o minuete da "Sonatina" de Casella...

## **MELODIA**

O problema importante aqui é o da invenção melódica expressiva. O compositor se vê diante dum dilema. (Pelo menos este dilema já me foi para oposto por dois compositores). É este: O emprego da melódica popular ou invenção de temas pastichando ela, fazem o autor empobrecer a expressão. Isso principalmente na música de canto em que o compositor devia de respeitar musicalmente o que as palavras contam. Os grandes gênios desde o início da Polifonia vêm pelejando para tornar a música psicologicamente expressiva. Todos os tesouros de expressão musical que nos deram Lasso, Monteverdi, Carissimi, Gluck, Beethoven, Shumann, Wagner, Wolff, Mussorgski, Debussy, Strauss, Pizzetti, Honnegger etc. etc. que se confinaram mais para o lado da expressão musical psicológica, têm que ser abandonados pelo artista brasileiro para que ele possa fazer música nacional. Ou o compositor faz música nacional e falsifica ou abandona a força expressiva que possui, ou aceita esta e abandona a característica nacional.

Vamos a ver os aspectos mais importantes da questão:

A música popular é psicologicamente inexpressiva?

À primeira vista, parece. Mas parece justamente porque é a mais sabiamente expressiva de todas as músicas.

O problema da expressão musical é vasto por demais para ser discutido aqui. Parece mais acertado afirmar que a música não possui nenhuma força direta para ser psicologicamente expressiva.

A gente registra os sentimentos por meio de palavras. As artes da palavra são pois as psicológicas por excelência. E como os sentimentos se refletem no gesto ou determinam os atos as artes do espaço pelo desenho e pela mimesis coreográfica podem também expressar a psicologia com certa verdade. Tomo expressar no sentido de contar qual é a psicologia sem que ela seja sabida de antemão. Pois a música não pode fazer isso. Não possui nem o valor intelectual

direto da palavra nem o valor objetivo direto do gesto. Os valores dela são diretamente dinamogênicos e só. Valores que criam dentro do corpo estados cenestésicos novos. Estas cenestésias sendo provocadas por um elemento exterior (a música) que é recebido por uma determinação da vontade (pois a gente quis escutar a música) são observadas com acuidade particular e interesse pela consciência. E a consciência tira delas uma porção de conclusões intelectuais que as palavras batizam. Estas conclusões só serão exatas si forem conclusões fisiológicas. Está certo falar que uma música é bonita ou feia porque certos estados cenestésicos agradam ou desagradam sem possuírem interesse prático imediato (fome, sede etc.). O agradável sem interesse imediato é batizado com o nome de Belo. O desagradável com o nome de Feio.

Ainda estará certo a gente chamar uma música de molenga, violenta, cômoda porque certas dinamogenias fisiológicas amolecem o organismo, regularizam o movimento dele ou o impulsionam. Estas dinamogenias nos levam para estados psicológicos equiparáveis a outros que já tivemos na vida. Isto nos permite chamar um trecho musical de tristonho, gracioso, elegante, apaixonado etc. etc. Já com muito de metáfora e bastante de convenção. Só até aí chegam as verificações de ordem fisiopsíquica.

Mas a música possui um poder dinamogênico muito intenso e, por causa dele, fortifica e acentua estados-de-alma *sabidos de antemão*. E como as dinamogenias dela não têm significado intelectual, são misteriosas, o poder sugestivo da música é formidável.

Ora o quê que a música popular faz desse valores e poderes? É sempre fortemente dinamogênica. É de dinamogenia sempre agradável porque resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum individualismo exclusivista de necessidades gerais humanas inconscientes. E é sempre expressiva porque nasce de necessidades essenciais, por assim dizer interessadas do ser e vai sendo gradativamente despojada das arestas individualistas dela à medida que se torna de todos e anônima. E como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com as outras, a música popular jamais não é a expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos gerais de que apenas também as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, cientificamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristura.

É isso que o compositor tem de fazer também.

É impossível prá música expressar (contar) o verso: "Tanto era bela no seu rosto a morte".

Mas ela pode criar uma cenestesia relativa ao passo do Uruguai. Ambientar musicalmente o ouvinte de forma a permitir pela sugestão da dinamogenia uma perceptividade mais vivida, mais geral, mais fisiopsíquica do poema.

Pois esta ambientação não implica liberdade individual nem muito menos ausência de caráter étnico. Não só dentro de regras e fórmulas estreitas os gênios souberam ambientar os poemas que musicavam, como nenhum deles depois que a música se particularizou em escolas nacionais, deixou de ser nacional. O dilema em que se sentem os compositores brasileiros vem duma falha de cultura, duma fatalidade de educação e duma ignorância estética. A falha de cultura consiste na desproporção de interesse que temos pela coisa estrangeira e pela coisa nacional. Essa desproporção nos permite sentir na permanência do nosso ser mediocridades como Leoncavallo, Massenet ou Max Reger ao passo que uma voz de congo ou de catira é um acaso dentro de nós. A fatalidade de educação consiste no estudo necessário e quotidiano dos grandes gênios e da cultura europeia. Isso faz com que a gente adquira as normas desta e os jeitos daqueles. E a ignorância estética é que faz a gente imaginar num dilema que na realidade não existe, é uma simples manifestação de vaidade individualista.

Mas como não tenho a mínima ideia de rejeitar os direitos de expressão individual ainda quero esclarecer um bocado o emprego da melódica popular.

Si de fato o compositor se serve duma melodia motivo folclóricos a obra dele deixa de individualmente expressiva como base de inspiração. E fica o mesmo si o compositor deliberadamente amolda a invenção aos processos populares nacionais. Isso não tem duvida. Porém a base de inspiração tem valor mínimo ou nenhum diante da obra completa. Basta ver certas harmonizações artísticas de cantos populares. Bela Bartok, a Luciano Gallet, Gruenberg, Percy Grainger perseveraram nos seus caracteres individuais, harmonizando coisas alheias.

Até em música de canto o compositor pode e deve se utilizar da melódica popular. E não só empregar diretamente a melodia integral que nem faz frequentemente Luciano Gallet como a modificando num ou noutro detalhe (processo comum em Villa-Lobos), ou ainda empregando frases populares em melodia própria (L. Fernandez na "Berceuse da Saudade").

Além disso existem as peculiaridades, as constarias melódicas nacionais que o artista pode empregar a todo momento para nacionalizar a invenção. As fórmulas melódicas são mais difíceis de especificar que as rítmicas ou harmônicas não tem dúvida. Mas existem porém e não é possível mais imaginar um compositor que não seja um erudito da arte dele. Afirmar que empregamos a síncoa ou a sétima abaixada é uma puerilidade. O compositor deve conhecer quais são as nossas tendências e constarias melódicas. Aliás a sétima abaixada é

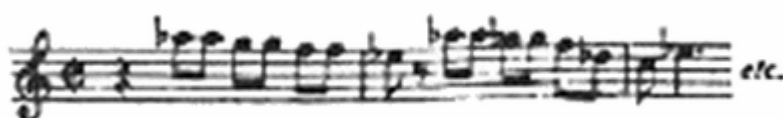
uma tendência brasileira de que carece matutar mais sobre a extensão. Isso nos leva para o hipofrígio e as consequências harmônicas derivantes alargam um bocado a obsessão do tonal moderno.

E a riqueza dos modos não para aí não. De certas melodias de origem africana achadas no Brasil se colhe uma escala hexacordal desprovida de sensível cujo efeito é interessantíssimo (ver nos Anais do 5º Congresso Brasileiro de Geografia 1º vol. as melodias colhidas por Manuel Quirino). Este fenômeno é bem frequente. Eduardo Prado no volume sobre o Brasil na Exposição Internacional de 89 (ed. Delagrave, Paris) registra a observação dum músico francês sobre melodias nossas desprovidas de sensível. E mesmo neste Ensaio vai como exemplo disso a versão paraibana do "Mulher Rendeira" em que a sensível é evitada sistematicamente. A melódica das nossas modinhas principalmente, é torturadíssima e isso é uma constância. Na cantiga praceana o brasileiro gosta dos saltos melódicos audaciosos de sétima, de oitava (Francisca. Gonzaga, "Menina Faceira" no álbum de A. Friedenthal) e até de nona que nem no Lundu. "Yayá, você quer morrer" de Xisto Baía (Á Friedenthal, "Stimmen der Völker" vol. 6º; "Papel e Tinta" nº 1, S. Paulo). Na 2ª parte deste livro é fácil de assuntar isso, e Vila-Lobos na "Modinha" (Seresta nº 5, ed. C. Artur Napoleão) mostra também um exemplo cheio de espírito.

A inquietação da linha melódica aparece até no canto caboclo embora menos frequentemente. Está no "Fotorototó" (L. Gallet "6 Melodias Popu-lares", ed. cit.) e no "Boiadeiro" (A. Levy, "Rapsódia Brasileira", ed. L. Levy e Irmão).

Nossa lírica popular demonstra muitas feitas caráter fogueto, serelepe que não tem parada. As frases corrompem, no geral em progressões com uma esperteza adorável. Sem que tenha nenhuma semelhança objetiva, isso nos evoca alegria das sonatas e tocatas do séc. XVIII italiano. É lembrar a "Galhofeira" (ed. Bevilaqua, Rio) de A. Nepomuceno.

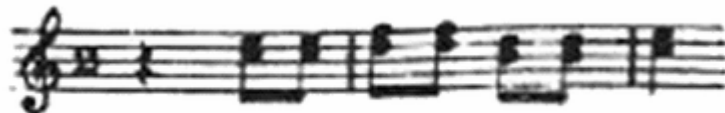
Dessas progressões melódicas e arabescos torturados possuímos uma coleção vastíssima. Lourenço Fernandez no admirável "Trio Brasileiro" (ed. Ricordi, Milão) emprega a simples gradação descendente com sons rebatidos:



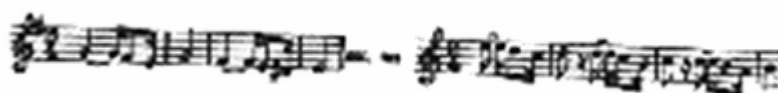
Essa fórmula esquemática é frequente na nossa música popular e se manifesta também numa infinidade de variações. No "Luar do Sertão", na "Cabocla do Cagangá", no "Apanhei-te Cavaquinho" de Ernesto Nazaret, nas estrofes de muitas peças reveladas aqui, etc. etc. Nos nossos contrapontos de flautas das orquestrinhas e choros vem muito disso. No "Arrojado" de Ernesto Nazaret (ed.

Bevilaqua, Rio) a gente percebe logo o caráter flautístico pelo requebro relumiante do arabesco.

Até nas modas caboclas mais simples aparecem com frequência movimentos desses. No arabesco tão comum nelas:



já surgem embrionários o salto melódico de terça e os sons rebatidos. As variações são incontáveis. Eis como aparece no "Pierrot" de Marcelo Tupinambá (ed. Campassi e Camin S. Paulo):



do "Reboliço" (E. Nazaret, ed. Casa Artur Napoleão), que é mesmo um reboliço do apá virado.

E quem não reconhece logo um patricio no requebrado:



Outra observação importante é que a nossa melódica afeiçoa as frases descendentes. No sublime "Rasga Coração" (Choros nº 10 ed. Max Eschig, Paris) se pode falar que tudo desce. Com exceção de arpejos e melismas rápidos solistas e da frase estupenda em notas rebatidas no pistão, tudo desce impressionantemente. A própria descaída escalar (de que um exemplo gostoso está no "Ramirinho" de E. Nazaret, ed. C. A. Napoleão) ainda se especializa nisso que a maioria das feitas vai parar na mediantes (V. o Fandango B de Fortaleza na 2ª Parte). Influência de certo da mania de organizar em terças. Embora não seja possível generalizar nós temos uma tal ou qual repugnância pela fraqueza crua da tônica. É comum a frase parar nos outros graus da tríade tonal.

As quedas prá mediantes atingem às vezes uma audácia deliciosa que nem por exemplo no refrão instrumental do "Tatu subiu no pau" de Eduardo Souto (ed. C. Carlos Gomes, S. Paulo). É até curioso de notar que certas frases europeias que nem:



em que a gente percebe um modismo bastante portuga, ficam bem mais brasileiras si a queda terminar na mediantes:



Quando eu era piázinho tive um primo fazendeiro que cantava uma cantiga sorumbática nada feia. Caía sempre na mediantes:



Essa melodia jamais que pude me esquecer dela. Ficou bem gravada na minha malinconia paciente. Quadrava bem nos versos, hoje esquecidos, mas que me lembro falavam em *quando os meus olhos não se abrirem mais...* Germano Borba morreu novo.

Será possível descobrir ainda outras constâncias melódicas porém isso deixo para os músicos mesmo. Os admiráveis Choros de Vila-Lobos, para conjuntos instrumentais de câmara (v. Choros nº 2, ed. C. Artur Napoleão; Choros nº 4, ed. Max Eschig), todos são verdadeiros mosaicos de constâncias e elementos melódicos brasileiros.

## POLIFONIA

O problema da Harmonia não existe propriamente na música nacional. Simplesmente porque os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades.

Na infinita maioria dos casos a harmonização acompanhante tem pouca importância na música popular. É certo que o emprego dos modos e das escalas deficientes, sistemas gaélicos, chineses, ameríndios, africanos, cria necessariamente uma ambiência harmônica especial mesmo quando as peças são monódicas. Em certos casos essa ambiência pode se tornar característica.



Porém esse caráter é muito pouco nacionalizador porque a música artística não pode se restringir aos processos harmônicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia europeia. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa. Carecia abandonar desde as sinfonias e diafonias pitagóricas, desde o conceito de acorde por superposição de terças, e a hierarquia dos graus tonais, desde os cromatismos, alterações, apogiaturas etc. etc. até as nonas, undécimas, décimas terceiras, a tonalidade e a pluritonalidade dos contemporâneos. Ora isso é um contra-senso porque uma criação dessas, sem base acústica sem base no populario, seria necessariamente falsa e quando muito individualista. Jamais nacional.

E aliás seria possível uma criação assim que deixasse de já ser europeia? Creio que não porque iria coincidir com a tonalidade e a pluritonalidade modernas.

Além disso mesmo os modos ou as escalas exóticas, quer aqueles por intermédio dos tons-de-igreja, quer estes pela rebusca do pitoresco e do novo, já frequentam a harmonização europeia abundantíssimamente desde o Romantismo e lhe levaram uma liberdade e variedade que ninguém não tira dela mais.

A harmonização europeia é vaga e desraçada. Muito menos que raciais, certos processos de harmonização são individuais. Todas as sistematizações de harmonização que nem o cromatismo de Tristão, os acordes alterados franckistas, as nonas e undécimas do Debussimo, principiaram com um indivíduo. Porém como este indivíduo tinha valor e se firmou, o processo dele foi aproveitado por outros não só do mesmo país como de toda a parte e num átimo o processo perdeu o caráter nacional que poderia ter. Haja vista a harmonização de Debussy que fez fortuna até no jazz! E por causa de Schoenberg a gente pode falar que a tonalidade é austríaca? E por causa de Tartini serão italianos o maior e o menor modernos?

É absurdo pretender harmonização brasileira pois que nem a Alemanha nem a Itália nem a França com séculos de formação nacional, jamais não tiveram isso e adotaram as quartas e quintas do órgão talvez latino e as terças e sextas do falso bordão talvez céltico.

Na infinita maioria dos documentos musicais do nosso populario persiste o tonalismo harmônico europeu herdado de Portugal. Nossa harmonização tem que se sujeitar conseqüentemente às leis acústicas gerais e às normas de harmonização da escala temperada. Os processos de enriquecimento dessa concepção harmônica, pluritonalidade, tonalidade, quartos-de-tom, já estão se

desenvolvendo e sistematizando na Europa. E mesmo que um processo novo apareça por aqui: é invenção individual, passível de se generalizar universalmente. Não poderá assumir caráter nacional.

E si de fato numa ou noutra peça em que ocorra uma escala deficiente africana ou ameríndia, o maior com intervalo de tom sensível prá tônica que nos leva para o hipógrifo, ou ainda o tritom da tônica prá subdominante que nos leva para o hipolidio (ver na 2ª parte o "Pregão do Cego" e o fandango "Não canto por cantá), si num caso desses é possível criar uma ambiência harmônica extravagando do tonalismo europeu (coisa aliás em que os compositores ainda não têm pensado) isso será apenas uma ocorrência episódica. E aliás quer a gente tome essas manifestações como modos, quer como alterações tudo isso já ocorre na harmonização europeia também...

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caráter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia. E de fato já está sendo como a gente vê das "Melodias Populares" harmonizadas por Luciano Gallet, das Serestas, Choros e Cirandas de Vila-Lobos. Numa Sonatina ainda inédita desse moço de futuro Mozart Camargo Guarnieri, o Andante vem contrapondo com eficiência nacional e magnificamente.

Em Villa-Lobos a maneira de polifonizar já não é mais o emprego direto do processo popular mas uma ilação vasta dele. Si por vezes neste compositor o processo se conserva nacionalmente reconhecível (Seresta nº 11, "Redondilha" seresta nº 6 "Na Paz do Outono" ed. C. Artur Napoleão), si por vezes a genialidade da invenção torna a obra impossível da gente discutir (o baixo-obstinado da "Nesta Rua", Ciranda nº 11) sempre isso contêm o perigo iminente de amolecer, abafar, desvirtuar o caráter nacional da invenção. E é mesmo o que sucedeu algumas feitas. A ilação, a generalização, o desenvolvimento dos processos populares tem de ser feito sempre com muito critério porque senão a peça pode perder o caráter nacional, como é o caso do trio "Serrana", aliás esplêndido, de Henrique Osvaldo (ed. Ricordi, Milão).

O problema é bem sutil e merece muito pensamento, muito raciocínio dos nossos artistas. Nada impede por exemplo que os processos de melodia acompanhante que os nossos violeiros empregam sistematicamente no baixo, passe para outras vozes da polifonia. Esse baixo se manifesta às vezes como melodia completa e independente, apenas concordando harmoniosamente com a melodia da vox principalis. É como o conceberam L. Gauet em "Foi numa Noite Calmosa" das Melodias Populares Brasileiras (ed. cit.) e Camargo Guarnieri no Andante da Sonatina. Ora são simples elementos melódicos de transição ou

simples floreios episódicos de enriquecimento. Estes elementos são bem característicos. E estão muito bem caracterizados na modinha. "Meu Coração" de Lourenço Fernandez (ed. Bevilacqua). Nas Cirandinhas nº 7 "Todo Mundo Passa" (ed. C. Artur Napoleão) o caráter infantil com que a peça é concebida me parece que não justificava os elementos desse gênero, meramente convencionais e descaracterizados que aparecem na primeira parte.

Quanto aos processos já europeus de polifonização eles são muito perigosos e na maioria das feitas descaracterizam a melodia brasileira. Ou pelo menos a revestem muito mascaradamente. É o que a gente pode observar no "Sapo Jururu" tratado por Vila-Lobos nas Cirandas nº 4, "O Cravo brigou com a Rosa" (ed. C. Artur Napoleão) e mais fortemente ainda na "Puxa o Melão" de Luciano Gallet (Melodias Populares, ed. cit.) na qual a repetição canônica no acompanhamento, da própria melodia principal, apesar do brasileirismo incontestável desta, assume o aspecto de mera retórica europeia. Também no 1º Tempo do "Trio Brasileiro" de Lourenço Fernandez (ed. Ricordi), a exposição do tema em *fa* menor segue descaracterizadamente na dialogação imitativa de violino e violoncelo, ao passo que na exposição do 2º tema em *la* bemol maior o acompanhamento do piano, mais característico, torna bem mais aceitável a imitação. Processos desses não só não ajuntam caráter para a obra como podem descaracterizá-la.

## INSTRUMENTAÇÃO

Será que possuímos orquestras típicas? Possuímos embora elas não sejam tão características como o jazz, o gamelan, ou os conjuntos havaianos e mexicanos. Catulo Cearense no "Braz Macacão" enumera um conjunto caboclo assim:

"Rabeca, frauta, pandêro,  
Crarineta, violão,  
Um bandão de cavaquinho,  
Um ofiscreide, um gaitêro  
Que era um cabra mesmo bão,  
Caxambú..."

Mais para diante ajunta o recorrego, o que faz a gente maliciar que a enumeração foi em parte determinada pelo acaso do metro... Porém é incontestável que na orquestrinha do poeta a gente reconhece a sonoridade mais constante da instrumentação nacional. Mesmo os agrupamentos pranceanos se aproximam disso bem. Nas orquestrinhas dos fandangos praieiros de S. Paulo ocorre com mais frequência o conjunto: rabeca (violino) viola, pandeiro, adufe, machete. A sanfona que está influenciando bem na melódica da zona mineira, é acompanhada por triângulo nos fuas de Pernambuco.

O fato da maioria desses instrumentos serem importados não impede que tenham assumido até como solistas, caráter nacional. O próprio piano aliás pode ser perfeitamente tratado pelo compositor nacional sem que isso implique desnacionalização da peça. O violino se acha nas mesmas condições e está vulgarizadíssimo até nos meios silvestres. Numa fazenda de zona que permaneceu especificamente caipira, tive ocasião de escutar uma orquestrinha de instrumentos feitos pelos próprios colonos. Dominavam no solo um violino e um violoncelo... bem nacionais. Eram instrumentos toscos não tem dúvida mas possuindo uma timbração curiosa meia nasal meia rachada, cujo caráter é fisiologicamente brasileiro.

Não se trata de desafinação com a qual não posso contar aqui, está claro. Se trata de caráter de sonoridade, de timbre. Ora o timbre sinfônico da tal de orquestrinha coincidia bem, com a sonoridade musical mais frequente dos solistas e dos conjuntos vocais brasileiros. Muitíssimo mais tosca e sem refinamento, era em última análise a mesma sonoridade quente ingênua verde do admirável Orfeão Piracicabano. Quem escutar com atenção nisto um conjunto coral estrangeiro desses que nos visitam, russos, italianos, alemães e um conjunto brasileiro põe logo reparo numa diferença grande de timbre. E essa timbração, anasalada da voz e do instrumento brasileiro é natural, é climática de certo, é fisiológica. Não se trata do efeito tenorista italiano ou da fatalidade prosódica do francês. Talvez também em parte pela frequência da cordeona (também chamada no país de sanfona ou de harmônica), das violas, do oficleide, por um fenômeno perfeitamente aceitável de mimetismo a voz não cultivada do povo se tenha anasalado e adquirido um número de sons harmônicos que a aproxima das madeiras. Coisa a que propendia naturalmente pelas nossas condições climatéricas e pelo sangue ameríndio que assimilamos. O anasalado emoliente, o rachado discreto são constantes na voz brasileira até com certo cultivo. Estão nos coros maxixeiros dos cariocas. Permanecem muito acentuados e originalíssimos na entoação nordestina. Dei com eles um sábado de Aleluia no cordão negro do "Custa mas Vai" em S. João Del Rei. Tornei a escutá-lo num Boi-Bumbá em Humaitá, no rio Madeira. E numa Ciranda no alto Solimões.

E é perfeitamente ridículo a gente chamar essa peculiaridade da voz nacional, de falsa, de feia, só porque não concorda com a claridade tradicional da timbração europeia. Ser diferente não implica feiúra. Tanto mais que o desenvolvimento artístico disso pelo cultivo pode fazer maravilhas. Da lira de 4 cordas dos rapsodos primitivos a Grécia fez as 15 cordas da cítara. Do santir oriental e do cimbalon húngaro que Lenau inda cantou, ao piano de agora, que distância através de todas as variantes de clavicórdios! Da escuridão e dos erros arranheiros da fala dele o francês criou uma escola de canto magnífica. Nosso timbre vocal possui um caráter passível de se aperfeiçoar. No canto nordestino

tem um despropósito de elementos, de maneiras de entoar e de articular, susceptíveis de desenvolvimento artístico. Sobretudo o ligado peculiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom. Pode-se dizer que empregam sim. Evidentemente não se trata dum quarto-de-tom com valor de som isolado e teórico, baseado na divisão do semitom, que nem o posto em jogo faz alguns anos pelas pesquisas de Alois Haba. Mas o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário. São manifestações nacionais que os nossos compositores devem de estudar com carinho e das quais, si a gente possuísse professores de canto com interesse pela coisa nacional, podia muito bem sair uma escola de canto não digo nova, mas apresentando peculiaridades étnicas de valor incontestável. Nacional e artístico.

Mas eu estava falando na divulgação silvestre que o violino já tem entre nós. É fato. Também na minha viagem fecunda pela Amazônia, tive ocasião por duas feitas de examinar violinos construídos por tapuios que não conheciam nem Manaus. E ainda nesses a fatura produzia uma timbração estranha que acentuava sem repugnar o anasalado próprio do instrumento. As rabecas de Cananea também são feitas pela gente de lá.

O importante para o sinfonista nacional não me parece que seja se servir pois duma orquestra absolutamente típica. Haja vista o caso do jazz. Si é certo que a influência dele vale bem; si sem ele não podemos imaginar a existência do Octeto, de Strawinsky ou de "Jonny spielt auf" da Krenech: o valor dele como enriquecimento sinfônico me parece pequeno. Porque o fato dos instrumentos polifonias de percussão que nem o piano e o xilofone fazerem parte quase obrigada das obras sinfônicas de agora, o fato ainda do protagonismo até solista que a bateria adquire certas feitas (por ex. no Noneto, de Vila-Lobos) si coincidem com manifestações e tendências do jazz: são mais uma circunstância de época que influência afroamericana.

Não é por causa do jazz que a fase atual é de predominância rítmica. É porque a fase atual é de predominância rítmica que o jazz é apreciado tanto. E com efeito, para citar um caso só, a " Sagração da Primavera" de Strawinsky é anterior à expansão do jazz na Europa e é já uma peça predominantemente rítmica, com uma bateria desenvolvida que profetizava o jazz.

O sinfonismo contemporâneo, que não é de nenhuma nacionalidade, é universal, pode perfeitamente ser brasileiro também. O que não quer dizer que os nossos compositores devam tratá-lo que nem fizeram Levy, Nepomuceno e

infelizmente ainda fazem alguns novos. *Porque é justamente a maneira de tratar o instrumento quer solista quer concertante que nacionalizará a manifestação instrumental.* Nossos sinfonistas devem de por reparo na maneira com que o povo trata os instrumentos dele e não só aplicá-la para os mesmos instrumentos como transportá-la para outros mais viáveis sinfonicamente. Porque se o artista querendo numa obra orquestral dar um ponteio que nem o usado pelos violeiros e tocadores de violão, puser na partitura um bandão de cavaquinho, vinte violas e quinze violões, está claro que será muito difícil pelo menos por enquanto encontrar mesmo nas cidades mais populosas do país, numero de instrumentistas capazes de arcar com as dificuldades eruditas da participação orquestral. Si é possível e recomendável que os nossos compositores escrevam peças pequenas para canto e viola, para violão e flauta, prá oficleide caxambu e piano, etc. etc. e mesmo para conjuntos de câmara mais ou menos típicos, um número orquestral de instrumentos característicos dificultava enormemente a execução da peça. Por isso e também pela eficiência de instrumentos de maior sonoridade, a transposição de processos é justa e bem recomendável. Aliás é o que está se fazendo com os compositores contemporâneos que tomei por mestres neste Ensaio. E já que toquei nisto peço desculpa a outros compositores que também trabalham a coisa nacional por não citar as obras deles. Não cito porque ainda não se distinguem por uma dedicação ao problema, que tenha eficiência social.

Pois, voltando para o assunto: acho que as possibilidades de transposição ainda são maiores do que o já feito. Ou menores. Porque a transposição pode desvirtuar ou desvalorizar o instrumento. Como é o caso por exemplo de certas passagens do violino (especialmente os pizicatos da "Sertaneja") na "Suíte para canto e violino" de Vila-Lobos (ed. Mg Eschig). Mas nossos ponteios, nossos refrões instrumentais, nosso ralar, nosso toque rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos violonistas seresteiros, o oficleide que tem para nós o papel que o saxofone tem no jazz, etc. etc. dão base larga para transposição e tratamento orquestral, de câmara ou solista.

Eu tenho sempre combatido os processos técnicos e o critério instrumental que enfraquecem ou desnaturam os caracteres do instrumento e o fazem sair para fora das possibilidades essenciais dele. Porém não me contradigo que não: Que o violino banque o violão, que a gente procure fazer do piano um realejo de rua, uma caixinha - de - música ou uma orquestra são coisas que não me interessam e na maioria das vezes são coisas de fato detestáveis. Não se trata disso. Depois de Cesar Franck, de Debussy, de Vila-Lobos não é possível a gente afirmar que os limites técnicos e estéticos do piano tenham sido fixados por Chopin. Uma transposição (não falo propriamente de imitação) da técnica e dos efeitos dum instrumento sobre outro pode até alargar as possibilidades deste e pode caracterizar nacionalmente a maneira de o conceber. A influência do belcanto sobre o violino de Paganini é manifesta e a deste sobre o piano de Liszt. Ernesto

Nazaret soube nalguns dos tangos dele transpor para o piano os processos flautísticos e a técnica do cavaquinho sem que perdesse por isso o pianístico excelente da obra dele. Lourenço Fernandez na "Canção do Violeiro" (ed. Bevilaqua) faz uma transposição pianística bem feliz do toque-rasgado.

Pois em orquestras comuns mas concebidas assim, o instrumento típico viria ajuntar o seu valor sonoro novo e a sua eficiência de caracterização. Nossos compositores ainda não imaginaram nisso bem. A própria maneira seccionada, dialogante com que é tratada tantas vezes a orquestração moderna facilita a introdução nela de instrumentos típicos. Um instrumentador bom pode numa orquestra tirar muito efeito com uma sanfona, com a marimba, com duas, quatro violas e outros instrumentos polifônicos. E mesmo os instrumentos solistas servem também, está claro. E podemos criar agrupamentos de bateria completamente nossos. Possuímos um dilúvio de instrumentos ameríndios e africanos que merecem estudo mais inteligente da parte dos nossos construtores de instrumentos e dos nossos compositores. É ocioso enumerar todos aqui, mesmo porque não posso garantir que a minha colheita já esteja completa. Mas um estudo do grupo das três flautas pareci, ("Rondomia" Roquette Pinto) ou das numerosas flautas dos Aparai ("In Duster des brasilianischen Urwalds", F. Speiser) por exemplo, é absolutamente recomendável. Tanto mais que os instrumentos pareci não devem ser chamados de flautas, pois a sonoridade deles por causa do material e da embocadura, na certa que é diferente. E o batacotô o checherê o ganzá o caiguatazu o curugu e jararaca a inubia o adjá afofiê membí membí- chuê membí-tarará agogô vatapí maracá boré oufuá etc. etc. podem servir de condimento ocasional e porventura permanente. A música brasileira o que carece em principal é do estudo e do amor dos seus músicos.

## FORMA

Me falta tratar o problema da forma... Aliás nos ficou do passado um cacoete detestável: o de chamar de *brasileiro* a peça de caráter nacional. Si um costume desses era explicável nos tempos de Nepomuceno e Levy, agora já não tem razão de ser não. Nome assim avisa que o compositor faz uma concessão ao exótico ou para o estrangeiro ("Concerto Italiano" Bach; "Sinfonia Espanhola" Lalo; "Suíte Brasileira", Respighi).

Quanto ao emprego de certas formas tradicionais não vejo prejuízo nisso embora não recomende. É uma inutilidade. Hoje essas formas são simples nomes como João, Araci, não têm valor formalístico mais. Si a gente lê "Sinfonia" no cabeçalho duma obra moderna sabe que se trata de trabalho mais desenvolvido e nada mais. O alegre-de-sonata anda bem desmoralizado.

Mesmo naqueles que ainda procuram seguir o formulário clássico, a desabusada libertação contemporânea permite construções que horrorizariam a Stamitz, e ao próprio C. Franck talvez. Se observe o "Trio Brasileiro" de Lourenço Fernandez. Tratando a forma cíclica pela exposição de quase todos os temas no primeiro tempo o artista fez deste uma verdadeira conclusão antecipada. A Coda do alegre-de-sonata sobre o tema do "Sapo Jururu" assume no Trio o valor de cabeça e não de coda: é o tema predominante. Com a constância dele e a circulação contínua dos outros temas sucedeu que o Trio apesar de formalisticamente tradicional adquiriu um caráter de parte única duma unidade indissolúvel em que os andamentos diferentes são valores expressivos de estados - de - musicalidade do artista e não mais as partes dum esquema formal obrigatório. Tudo feito com uma lógica admirável.

Mas os nossos compositores têm demonstrado poder criador bem pequeno a respeito da forma, não se aproveitando das que o populario apresenta. Aproveitam-se quando muito de nomes que nem Villa-Lobos. Mas como a tudo quanto faz, Villa-Lobos imprimiu aos Choros, Serestas, Cirandas, uma feição individualista excessiva, não se utilizando propriamente das formas populares nem as desenvolvendo. Em todo caso o autor do genial "Rasga Coração" emprega com frequência a peça curta em dois movimentos sem repetição do primeiro. Essa forma, em que estou longe de para opor uma originalidade brasileira (ver as "Tonadas" de H. Allende, chileno, ed. Senart, Paris) é comum em nosso populario. Ocorre nas rodas infantis ("A Pombinha Voou", "Padre Francisco", 2ª parte) nas toadas e frequentemente nos cocos (ver na 2ª parte).

O canto nacional apresenta uma variedade formal que sem ser originalidade dá base vasta prá criação artística de melodia acompanhada. Possui uma diversidade rica de formas estróficas com ou sem refrão. Mesmo a melodia infinita encontra soluções formais típicas nos cocos. É verdade que na segunda parte deste livro dou apenas uma amostra do que são os cocos. É que reservei a maioria dos documentos colecionados para um livro que sairá o ano que vem. Dentre os desafios muitos se revestem duma forma estrófica tão vaga (2ª parte, os dois desafios com Mané dos Riachão) que são recitativos legítimos. Ainda sob o ponto-de-vista da melodia infinita os fandangos paulistas são de modelo bom. E ainda lembro os martelos, certos Lundus muito africanizados ("Ma Malia" na 2ª parte; "Lundu do Escravo", Rev. de Antropofagia cit. nº 6) as parlendas, os pregões os cantos-de-trabalho sem forma estrófica, as rezas das macumbas. Todas essas formas se utilizando de motivos rítmico-melódicos estratificados e circulatórios, nos levando para o rapsodismo da Antiguidade (Egito, Grécia) e nos aproximando dos processos lírico-discursivos dos sacerdotes indianos e cantadores ambulantes russos, nos dão elementos formalísticos e expressivos para a criação da melodia infinita caracteristicamente nacional.



Também quanto a formas corais possuímos nos reisados e demais danças dramáticas, e nos cocos muita base de inspiração formal. Nos cocos então as formas corais variam esplendidamente.

Ora eu insisto no valor que o coral pode ter entre nós.

Musicalmente isso é obvio. Sobretudo com a riqueza moderna em que a voz pode ser concebida instrumentalmente, com puro valor sonoro. O Orfeão Piracicabano empregando sílabas convencionais adquire efeitos interessantes de pizicato, de destacado breve ou evanescente. E em boca-fechada obtém efeitos duma articulação e fusão harmônica absolutamente admiráveis. Ainda aqui o exemplo de Vila-Lobos é primordial. Se aproveitando do cacofonismo aparente das falas ameríndias e africanas e se inspirando nas emboladas ele trata instrumentalmente a voz com uma originalidade e eficácia que não encontra exemplo na música universal ("Sertaneja", "Noneto", "Rasga Coração" eds. cits).

Mas os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que ele pode ter. País de povo desleixado onde o conceito de pátria é quase uma quimera a não ser para os que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumaniza os seus homens na vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade, a unanimidade psicológica, uniformes e comoventes independeram até agora dos homens dele que tudo fazem para desvirtuá-las e estragá-las; o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O coro humaniza os indivíduos. Não acredito que a música adoce os caracteres não. Si nos tempos de Shakespeare adoçou já não faz mais isso mais não. Os círculos musicais que assunto de longe são sacos de gatos. A música não adoça os caracteres, porém o coro generaliza os seus sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferócia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul. Carece que os sergipanos se espantem na doçura de topar com um verso deles numa toada gaúcha. Carece que a espanholada do baiano se confraternize com a mesma baianada do goiano. E si a rapaziada que feriram o assento no pastoreio perceberem que na Ronda gaúcha, na toada de Mato Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norte-riograndense, uma chula do rio Branco, e até no maxixe carioca, e até numa dança dramática do rio Madeira, lugar de mato e rio, lugar que não tem gado, persiste a mesma obsessão nacional pelo boi, persiste o rito do gado fazendo o boi o bicho nacional por excelência... É possível a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade que nós estamos não enxergando pelo prazer amargoso de nos estragarmos para o mundo...

Quanto à música pura instrumental possuímos numerosas formas embrionárias. A forma da Variação é muito comum no popular. O que carece é especificar e desenvolver nossos processos de variação. Ela ocorre de maneira curiosa nos maxixes e valsas cariocas sobretudo na maneira de tratar a flauta. O "Urubu", sublime quando executado pelo flautista Pixiuguinha, afinal das contas não passa dum tema com variações. Nos cocos a variação é comum. Por vezes não são os temas estróficos que variam propriamente porém se apresentam acrescentados de parte nova ou com um dos elementos substituídos por outro que nem se verá nos "Fandangos da Madrugada" e na versão araraquarense do "Sapo Cururu" (2ª parte). Por vezes as variantes duma peça muito espalhada assumem o aspecto de verdadeiras variações que nem no caso do "Canto de Usina" e do coco junto dele (2ª parte).

Quanto a danças temos até demais. Si pela expansão grande que teve a forma coreográfica do maxixe, este, o samba, a embolada, o cateretê, se confundem na música popular impressa e praceana, isso não se dá nas danças de tradição oral. Cada uma delas tem a sua coreografia e seu caráter, embora a gente possa reduzir todas a três ou quatro tipos coreográficos fundamentais; que nem já fez Jorge M. Furt ("Coreografia Gauchesca" ed. Coni, Buenos Aires, 1937) com as danças argentinas. Carece pois que os nossos compositores e folcloristas vão estudar a fonte popular para que as danças se distingam melhor no caráter e na forma. L. Gallet já se aplicou em parte a isso numa serie de peças infantis a quatro mãos, ainda inéditas.

Sambas maxixes cocos chimarritas catiras cururus faxineiras candomblés chibas, baianos, recortadas, mazurcas valsas schotis polcas bendenguês tucuzis serranas, além das que possuem uma só música própria e particularizadas por alguma peculiaridade coreográfica e tituladas pelo texto que nem "Quero Mana", "Caramujo" "Dão-Dão" "Manjericão" "Benzinho Amor" "Nha Graciana" "Assu" "Urutagua" "Chico" "Benção de Deus" etc. etc. Além das dinamogenias militares, dobrados marchas de carnaval etc. Tudo isso está aí para ser estudado e para inspirar formas artísticas nacionais.

E além de serem formas isoladas fornecem fundo vasto para a criação das Suítes de música pura. E si a métrica das nossas danças obedece no geral à obsessão brasileira da binaridade, os ritmos, os movimentos são variadíssimos e com eles o caráter também.

A forma de Suíte (serie de danças) não é patrimônio de povo nenhum. Entre nós ela aparece bem. No fim dos bailes praceanos, até nos chás-dançantes é costume tocarem a música "para acabar" constituída pela junção de várias danças de forma e caráter distintos. E si de fato não basta essa brincadeira possivelmente de importação, não sei, para justificar a formas de suíte como hábito nacional, ela ocorre noutras manifestações também. Nas rodas infantis é

comum a piasada ajuntar um canto com outro. Chegam mesmo a fixar suítes com sucessão obrigatória de peças. Uma das minhas alunas me exemplificou isso bem com uma rodangrande composta de três melodias tradicionais reunidas e que as crianças da terra dela jamais imaginariam que não fosse uma roda só. Os cortejos semi-religiosos semi-carnavalescos dos maracutus nordestinos não são mais que uma suíte. Nas cheganças e reisados a mesma forma é perceptível. O fandango do sul e meio do Brasil si na maioria das feitas é sinônimo de bailarico, função, assustado (aliás o próprio baile é uma suíte) muitas vezes é uma peça em forma de suíte. A mim me repugnava apenas que suítes nossas fossem chamadas de "Suíte Brasileira". Por que não "Fandango", palavra perfeitamente nacionalizada? Por que não "Maracatu" para outra de conjunto mais solene? Por que não "Congado" que tantas feitas perde o seu ritual de dança dramática para revestir a forma da música pura coreográfica da suíte? Ou então inventar individualistamente nomes que nem a "Suíte 1922" de Hindemith, ou a "Alt Wien" de Castelnuovo Tedesco. Imagine-se por exemplo uma Suíte:

1 - *Ponteio* (prelúdio em qualquer métrica ou movimento);

2 - *Cateretê* (binário rápido);

3 - *Coco* (binário lento), (polifonia coral), (substitutivo de sarabanda);

4 - *Moda* ou *Modinha* (em ternário ou quaternário), (substitutivo da Ária antiga);

5 - *Cururu* (para utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana para empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado);

6 - *Dobrado* (ou Samba, ou Maxixe); (binário rápido ou imponente final).

Suítes assim, dentro da preferência ou inspiração individual, a gente pode criar numerosíssimas.

E já que estou imaginando em peças grandes, é fácil de evitar as formas de Sonata, Tocata etc. muito desvirtuadas hoje em dia. É seguir o exemplo de C. Franck no "Prelúdio Coral e Fuga". Dentro de criações dessas, sempre conservando a liberdade individual a gente podia obedecer à obsessão humana pela construção ternária e seguir o conselho razoável de diversidade nas partes. "Ponteio, Acalanto e Samba"; "Chimarrita, Aboio e Louvação" etc. etc.

E mesmo formas complexas destituídas de caráter coreográfico, de música pura ou com intenção descritiva ou psicológica, que nem as peças de Schumann

("Kinderszenen", "Carnaval" etc.), de Debussy ("Ibéria"), de Malipiero ("Rispetti e Stramboti") e tantos outros. Ora os nossos reisados, bumbas-meu-boi, pastoris, sambas-do-matuto, serestas (serenatas), cirandas se prestam admiravelmente para isso. Si um compositor tiver seu "Bumba-meu-Boi" ou o seu "Choro", isso impede que outro crie o dele também? E si pode utilizar nessas formas os próprios temas populares, como estes mudam de lugar para lugar, de tempo em tempo, de ano em ano até, o quê que impede a utilização nessas formas de temas inventados pelo próprio compositor? Nada.

Não é na procura de formas características que o artista se achará em dificuldade. Porém duas coisas se opõem à fixação e à generalização de formas nacionais: a dificuldade de estudo do elemento popular e o individualismo bastante ridículo do brasileiro.

Nosso folclore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre eles são deficientes sob todos os pontos-de-vista. E a preguiça e o egoísmo impedem que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito ele se limitará a colher pelo bairro em que mora o que este lhe faz entrar pelo ouvido da janela.

Quanto á vaidade pessoal si um músico der para uma forma popular uma solução artística bem justa e característica, os outros evitarão de se aproveitar da solução alheia. Nós possuímos um individualismo que não é libertação: é a mais pífia a mais protuberante e inculta vaidade. Uma falta de cultura geral filosófica que normalize a nossa humanidade e alargue a nossa compreensão. E uma falta indecorosa de cultura nacional. Indecorosa.

A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo rengo que faz dó. E o que é pior: Essa ignorância ajudada por uma cultura internacional bêbeda e pela vaidade, nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalidade pura. Ninguém não pode concordar, ninguém não pode coincidir com uma pesquisa de outro e muito menos aceitá-la pronto: vira para nós um imitador frouxo. Isto se dá mesmo entre literatos, gente que por lidar com letras é supostamente a mais culta. A mais bêbeda, concordo.

Todas estas constatações dolorosas me fazem matutar que será difícil ou pelo menos bem lerda a formação da escola musical brasileira. O lema do modernismo no Brasil foi *Nada de escola!*... Coisa idiota: Como si o mal estivesse nas escolas e não nos discípulos...

A nossa ignorância nos regionaliza ao bairro em que vivemos. Nossa preguiça impede a formação de espíritos nacionalmente cultos. Nossa paciência faz a gente aceitar esses regionalismos e esses individualismos curtos. Nossa vaidade

impede a normalização de processos, formas, orientações. E estamos embebidos pela cultura europeia, em vez de esclarecidos.

Os nossos defeitos por enquanto são maiores que as nossas qualidades. Estou convencido que o brasileiro é uma raça admirável. Povo de imaginação fértil, inteligência razoável; de muita suavidade e permanência no sentimento; povo alegre no geral, amulegado pela malinconia tropical; gente boa humana, gente do quarto-de-hóspede; gente acessível (Bertoni, "Anales Científicos Paraguaios", Serie III, N° 2, 4° de Antropologia, ed. "Ex Silvis", Puerto Bertoni, 1924: livro que devia de ser cartilha para brasileiro, e de muita matutação quando fala na fusão das raças aqui); povo dotado duma resistência prodigiosa que aguenta a terra dura, a Sol, o clima detestáveis que lhe couberam na fatalidade. Mas os defeitos de nossa gente, rapazes, alguns facilmente extirpáveis pela cultura e por uma reação de caráter que não pode tardar mais, nossos defeitos impedem que as nossas qualidades se manifestem com eficácia. Por isso que o Brasileiro é por enquanto um povo de qualidades episódicas e de defeitos permanentes.

Mas este Ensaio vai acabar menos amarguento. O Brasileiro é um povo esplendidamente musical. Nosso populario sonoro honra a nacionalidade. A transformação dele em música artística não posso dizer que vai mal não, vai bem. Figuras fortes e moças que nem Luciano Gallet, Lourenço Fernandez e Villa-Lobos orgulhavam qualquer país. Dentre os nomes das gerações anteriores, vários são ilustres sem condescendência. Carlos Gomes pode nos orgulhar além dos pedidos da época e nós temos que fazer justiça a quem está como ele entre os melhores melodistas universais do séc. IX Os mais novos aparecendo agora se mostram na maioria decididos a seguir a orientação brasileira dos três mestres que me serviram de documentação neste livro. Dos nossos virtuosos, alguns notabilíssimos, não honro estes não: me interessam e glorifico principalmente aqueles uns que não sacrificados ao ramerrão da plateia internacional, guardam memória dos nossos compositores nos programas deles. A única bereva da nossa música é o ensino, pessimamente orientado por toda a parte.

É possível se concluir que neste Ensaio eu remói lugares-comuns. Faz tempo que não me preocupo em ser novo. Todos os meus trabalhos jamais não foram vistos com visão exata porque toda a gente se esforça em ver em mim um artista. Não sou. A minha obra desde "Paulicéia Desvairada" é uma obra interessada, uma obra de ação. Certos problemas que discuto aqui me foram sugeridos por artistas que debatiam-se neles. Outros mais fáceis entram para que meu trabalho possa remediar um bocado a invalidez dos que principiam. E si o escrito não tiver valor nenhum sempre o livro se valoriza pelos documentos musicais que seguirão agora.

## NOTAS

***Numa toada num acalanto num abôio desentocam a cada passo frases francesas russas escandinavas. Às vezes especificam que é Rossini, que é Boris.***

Todas estas afirmativas já foram escutadas por mim, de estranhos... fazendo inventário do que é nosso.

***A influência européia também, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca shottsh) como na formação da modinha.***

Álbum de música nas *Reise im Brasilien*, Spix e Martius; a peça registrada por Langsdorff na *Viagem ao redor do mundo*; as peças sobre *Marília de Dirceu* no *Cancioneiro Portugal* de César das Neves e Gualdino de Campos (vols. 19, 21, 29, 32, 43, 44, 47 e 50; ed. Cesar Campos e Cia. Porto); modinhas do padre Maurício e outros no *Cancioneiro Fluminense* e de Mello Morais, etc.

***São movimentos livres desenvolvidos da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados.***

Nossos compositores, levados pelo preconceito da síncopa-acento, têm a mania de acentuar tudo quanto é síncopa. Pois nossa música popular já atingiu muito maior variedade e sutileza que isso, deixando muitas feitas de centrar o som aparecido em parte fraca e prolongando até a *tesis* seguinte do compasso ou do tempo. Os compositores se tornaram por isso muito mais pobres e primários que a arte popular, a qual por seu lado se eleva a ponto de equiparar com o apogeu da rítmica grega quando os artistas virtuosísticos de lá retiraram da rítmica o batecum do acento.

***A falha de cultura consiste na desproporção de interesse que temos pela coisa estrangeira e pela coisa nacional. Essa desproporção nos permite sentir na permanência do nosso ser mediocridades como Leoncavallo, Massenet ou Max Reger ao passo que uma voz de congo ou de catira é um acaso dentro de nós.***

O problema da sinceridade em arte eu já discuti uma feita em artiguete de jornal (*Diário Nacional*, "Angelo Guido", S. Paulo, 10-XI, 1927). Confesso que o considero perfeitamente desimportante. Mas o artista afeiçoado pela tradição e cultura (que não dependeram da escolha dele e vêm dos professores e do ramerrão didático) adquiriu um jeito natural de escrever e de compor. E depois

não quer mudar esse jeito porque é sincero... Isso é bobagem. A sinceridade em arte já principia por ser um problema discutibilíssimo porém mesmo que não fosse, o nosso caso continua desimportante. Além da sinceridade do jeito, existe a inteligência que atinge convicções novas. Além da sinceridade do hábito existe a sinceridade intelectual. Desde que a gente chega a uma convicção nova, dá um exemplo nobre de sinceridade, contrariando o hábito, o jeito já adquirido para a respeitar a convicção nova. O indivíduo que está convicto de que o Brasil pode e deve ter música própria, deve de seguir essa convicção muito embora ela contrarie aquele hábito antigo pelo qual o indivíduo inventava temas e músicas via Leoncavallo - Massenet - Reger. E isso nem é tão difícil como parece. Com poucos anos de trabalho literário de alguns os poetas novos aparecendo trazem agora um cunho inconfundível de Brasil na poesia deles. Outro dia um músico ainda estudante me falava na dificuldade vasta que sentia em continuar o estudo da fuga porque por ter escrito umas poucas obras brasileiras já se acostumara tanto que tudo lhe saía brasileiro da invenção. Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: 1ª fase da tese nacional; 2ª fase do sentimento nacional; 3ª fase da inconsciência nacional. Só nesta última, a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiromente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos atraiçoa, nosso jeito nos enfraquece. Mas é nobilíssimo, demonstra organização, demonstra caráter, o que põe a vontade como sentinela da raça e não deixa entrar o que é prejudicial. É masculino a gente se sacrificar por uma coisa prática, verdadeira, de que beneficiarão os que vierem depois.

***Outra observação importante é que a nossa melódica afeiçoa as frases descendentes No sublime "Rasga Coração" (Choros n.º 10 ed. Max Eschig, Paris) se pode falar que tudo desce. Com exceção de arpejos e melismas rápidos solistas e da frase estupenda em notas rebatidas no pistão, tudo desce impressionantemente.***

Se observe como no "Batuque" (A. Nepomaceno, "Série Brasileira" nº 4, ed. C. Artur Napoleão) certa frase repetida sempre pelas cordas, apresenta a síncopa obrigatória em todos tempos, vai em progressão, porém ascendente. É uma frase sem caráter, possuindo a retórica nacional mas não possuindo nacionalidade. Uma falsificação nacional. Já porém ao Intermédio (nº 2 da mesma peça), certos arabescos em destacado, descendentes, (comps. 15, a 18) são bem mais característicos apesar de não trazerem síncopa.

***Na infinita maioria dos casos a harmonização acompanhante tem pouca***

***importância na música popular. É certo que o emprego dos modos e das escalas deficientes, sistemas gaélicos, chineses, ameríndios...***

Entre os índios do extremo norte brasileiro a gente encontra sistemas pentatônicos curiosos como fa-mibemol-re-sibemol-la-fa (Koch Grunberg "Von Boraima zum Orinoeo" 2º vol. Ed. Strecker e Schröder, Estugard).

***E si de fato numa ou noutra peça em que ocorra uma escala deficiente africana ou ameríndia, o maior com intervalo de tom sensível prá tônica que nos leva para o hipógrifo, ou ainda o tritom da tônica prá subdominante que nos leva para o hipolidio (ver na 2ª parte o "Pregão do Cego" e o fandango "Não canto por cantá), si num caso desses é possível criar uma ambiência harmônica extravagando do tonalismo europeu (coisa aliás em que os compositores ainda não têm pensado) isso será apenas uma ocorrência episódica. E aliás quer a gente tome essas manifestações como modos, quer como alterações tudo isso já ocorre na harmonização européia também...***

Por vezes no entanto uma ou outra invenção harmônica se servindo de processos já consagrados consegue fortificar a ambiência nacional do trecho. Observe por exemplo o passo magnífico do Trio Brasileiro (L. Fernandez pg. 16) a que o pedal e a órgão imprimem um sabor úmido de mato quente, estranhamente verde. E se compare essa invenção caracterizante com a harmonização lamentável do mesmo tema, absolutamente descaracterizante, feita por Nepomuceno na "Alvorada na Serra" (comp. 14 a 20, nº 1, "Suíte Brasileira", ed. cit.).

***Sambas maxixes cocos chimarritas catiras cururús faxineiras candomblés chibas, baianos, recortadas, mazurcas valsas schotis polcas bendenguês tucuzís serranas, além das que possuem uma só música própria e particularizadas por alguma peculiaridade coreográfica e tituladas pelo texto que nem "Quero Mana"...***

As formas de importação que cito já tiveram uma caracterização nacional. Não cito o tango argentino e o foxtrate porque não adquiriram caráter nacional ainda aqui: são simples pastichos. No sul de S. Paulo, "Quero Mana" também é sinônimo de Desafio. Então não é dançado.

***A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo rengo que faz dó. E o que é pior: Essa ignorância ajudada por uma cultura internacional bêbeda e pela vaidade, nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalidade pura. Ninguém não pode concordar, ninguém não pode***



***coincidir com uma pesquisa de outro e muito menos aceitá-la pronto: vira para nós um imitador frouxo.***

Um tempo criticaram ridicularisantemente Lourenço Fernandez porque plagiara na "Canção Sertaneja" (ed. Bevilacqua) o acompanhamento da "Viola" (Miniaturas, nº 2, ed. C. Artur Napoleão) de Villa-Lobos. A entumescência individualista impedia de verem que si os dois compositores se aplicavam a transpor para o piano processos instrumentais populares, haviam de coincidir nalgum ponto. E sobretudo ninguém não percebeu que mesmo tendo havido aceitação da parte de L. Fernandez, porque o processo não era invenção livre do autor da "Viola" mas transposição dum processo popular, havia largueza culta em Lonrenço Fernandez aceitando uma solução alheia e que essa largueza homenageava o outro autor em vez de diminuí-lo.



[www.poeteiro.com](http://www.poeteiro.com)

## NOTAS BIOGRÁFICAS

Romancista, cronista, ensaísta, musicógrafo, crítico, jornalista, professor, pesquisador, conferencista, poeta, contista, e sabe-se lá que ângulos mais oferece a complexa e extraordinária personalidade artística de Mário de Andrade! Divulgador e agitador de idéias, criador de escolas, destruidor de preconceitos e tabus, ele fez, sozinho, pelo desenvolvimento cultural e artístico da nossa gente, muito mais do que algumas academias e conservatórios reunidos. Não há, em verdade, setor da vida intelectual brasileira que seu espírito ágil e original não tenha deixado a marca.

Mário Raul de Moraes Andrade nasceu em São Paulo, a 9 de outubro de 1893, e faleceu aqui mesmo, a 25 de fevereiro de 1945. Fez os primeiros estudos no ginásio “Nossa Senhora do Carmo”. Coursou, depois, o “Conservatório Dramático e Musical”. Estreou em 1917, com um indeciso livrinho de poemas — “Há uma gota de sangue em cada poema.” Mas cinco anos depois publica “Paulicidia Desvairada”, marco dos mais importantes na história da poesia brasileira, autêntico estopim deflagrador de novas correntes estéticas. Em seguida Mário de Andrade enveredou pelo ensaio, conto, romance, sem dizer, no entanto, adeus às musas. Como ficcionista é autor de “Macunaíma”, “Amar, Verbo Intransitivo”, e dos volumes de contos “Primeiro Andar”, “Belazarte” e “Contos Novos”, que se enfileiram entre os que de melhor produziu o gênero entre nós. Ao lado dos volumes que deixou — e suas obras completas formam um sólido conjunto de 20 livros — é indispensável ressaltar a sua atuação como criador do primeiro Departamento de Cultura, de São Paulo, que entre tantas outras realizações culturais, organizou a Discoteca Pública Municipal, criou o curso de Etnografia e Folclore, promoveu o primeiro congresso de Língua Nacional Cantada, além de inúmeras outras realizações de vital importância para o desenvolvimento da vida cultural brasileira. Mário de Andrade foi também o fundador da Sociedade de Etnografia e Folclore e um dos organizadores do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tendo ainda regido a cadeira de Filosofia de Arte, do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, do qual foi diretor.

---

Fonte:

"Panorama do Conto Brasileiro: O Conto Paulista". Seleção e notas de Edgard Cavalheiro. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1959.