

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed., São Paulo, Livraria Martins Editora, Brasília, INL, 1972.



## MÚSICA BRASILEIRA

Até ha pouco a música artistica brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior á nossa raça. A propria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatoria. Os elementos que a vinham formando se lembravam das *bandas de alem*, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclorica dos meados do seculo passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Imperio 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 dêsse artistas deve de ser contada como valor nacional. Acho incontestavel que sim. Esta verificação até parece ociosa mas pro meio moderno brasileiro sei que não é.

Nós, modernos, manifestamos dois defeitos grandes: bastante ignorancia 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 tematica 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 Musica Brasileira com o prazer deles, coisa dilatante, individualista e sem importancia nacional

modernos  
modernistas?

mesmo  
artista  
200 interpret

nenhuma. O que deveras êles gostam no brasileirismo que exigem a golpes duma crítica aparentemente defensora do patrimônio nacional, não é a expressão natural e necessaria duma nacionalidade não, em vez é o exotismo, o jamais escutado em música artistica, sensações fortes, vatapá, jacaré, vitoria-regia.

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 importancia nenhuma prá Musica Brasileira. Aliás a expansão do internacionalizado Carlos Gomes e a permanencia alem-mar dele prova que a Europa obedece á genialidade e a cultua.

Mas no caso de Vila-Lobos por exemplo é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu pro sucesso atual do artista. H. Prunières confessou isso francamente. Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Vila-Lobos não. Pelo contrário: quero aumenta-lo. Mesmo antes da pseudo-música indigena de agora Vila-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser pra uns poucos sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado pra conseguir o aplauso.

Ora por causa do sucesso dos Oito Batutas ou do chôro de Romeu Silva, por causa do sucesso artistico mais individual que nacional de Vila-Lobos, só é brasileira a obra que seguir o passo deles? O valor normativo de sucessos assim é quasi nulo. A

Concentração da música brasileira - EXOTISMO

VILA-LOBOS E SEU SUCESSO NA EUROPA

Quarta

[Europa completada e organizada num estadio de civilização, campeia elementos estranhos pra se libertar de si mesma.] [Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosofica que nem a Asia, nem economica que nem a America 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 exquisito apimentado. Si escutam um batuque brabo muito que bem, estão gosando, põem si é modinha sem síncopa ou certas efusões liricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambá, *Isso é musica 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. As vêzes especificam que é Rossini, que é Boris. (1) Ora o quê que tem a Musica Brasileira com isso! Si Milch parece com Milch as palavras deixam de ser uma inglesa outra alemã? O que a gente pode mas é constatar que ambas vieram dum tronco só. Ninguém não lembra de atacar a italianidade de Rossini porquê tal frase dele coincide com outra da opera-comica 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 êstes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorancia dos problemas sociologicos, etnicos psicologicos e esteticos. Uma arte nacional não se

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

*antinacional*

faz com escôlha discricionaria e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imeditamente desinteressada. O homem da nação Brasil hoje, está mais afastado do amerindio que do japonês e do hungaro. O elemento amerindio no populario brasileiro está psicologicamenté assimilado e praticamente já é quasi nulo. Brasil é uma nação com normas sociais, elementos raciais e limites geograficos. O amerindio não participa dessas coisas e mesmo parando em nossa terra continua amerindio e não brasileiro. O que evidentemente não destroi nenhum dos nossos deveres pra com êle. Só mesmo depois de termos praticado os deveres globais que temos pra com êle é que podemos exigir dele a prática do dever brasileiro.

Si fosse nacional só o que é amerindio, tambem os italianos não podiam empregar o orgão que é egipcio, o violino que é arabe, o cantoção que é grecoebraico, a polifonia que é nordica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a formade-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas se conclui que não existe arte europea...

Com aplausos inventarios e conselhos dêsses a gente não tem que se amolar. São fruto de ignoracia ou de gôsto pelo exotico. Nem aquela nem êste não podem servir pra criterio dum julgamentonormativo.

Por isso tudo, Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caracter etnico. O padre Mauricio,

*I Salduni, Schumanniana* são músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica.

E afirmando assim não faço mais que seguir um criterio universal. As escolas etnicas em música são relativamente recentes. Ninguém não lembra de tirar do patrimonio italico Gregorio Magno, Marchetto, João Gabrieli ou Palestrina. São alemães J. S. Bach, Haendel e Mozart, tres espiritos perfeitamente universais como formação e até como caracter de obra os dois ultimos. A França então se apropria de Lulli, Gretry, Meyerbeer, Cesar Franck, Honnegger e até Gluck que nem franceses são. Na obra de José Mauricio e mais fortemente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez, Miguez, a gente percebe um não-sei-quê indefinivel, um ruim que não é ruim propriamente, é um *ruim exquisito* pra me utilizar duma frase de Manuel Bandeira. Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade de raça badalandolongo. Então na lirica de Nepomuceno, Francisco Braga, Henrique Osvaldo, Barroso Neto e outros, se percebe um parentesco psicologico bem forte já. Que isso baste prá gente adquirir agora já o criterio 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, devêmos repudia-la, que nem faz a Russia com Strawinsky e Kandinsky.

*- melismas*

O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humana do país com a realidade nacional. 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 poeminho humorístico do *Pau Brasil* de Osvaldo de Andrade até é muito menos primitivista que um capítulo da *Estética da Vida* de Graça Aranha. Porquê este capítulo está cheio de pregação interessada, cheio de idealismo ritual e deformatorio, cheio de magia e de medo. O lirismo de Osvaldo de Andrade é uma brincadeira desabusada. A deformação empregada pelo paulista não ritualisa nada, só destroi pelo ridículo. Nas ideias que expõe não tem idealismo nenhum. Não tem magia. Não se confunde com a prática. É arte 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 primitivística, o individuo 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 feliz, 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. Porquê, imaginemos com senso-comum: Si um artista brasileiro sente em si a força do genio, que nem Beethoven e Dante sentiram, está claro que deve fazer música nacional. Porquê como genio 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 porquê não tem genio por mais nacional (Rabelais Goya Whitman Ocussai) que não seja do patrimonio universal. E si o artista faz parte dos 99 por cento dos artistas e reconhece que não é genio, então é que deve mesmo de fazer arte nacional. Porquê incorporando-se á escola italiana ou francesa será apenas mais um na fornada; ao passo que na escola iniciante será benemerito e necessario. Cesar Cui seria ignorado si não fosse o papel dele na formação da escola russa. Turina é de importancia 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 genio, é um inutil, um nulo. É uma reverendissima bêsta.

Assim: estabelecido o critério transcendente de Música Brasileira que faz a gente com a coragem dos integros adotar como nacionais a Missa em Si

Movemos a obra que  
o crit. tem que ser  
interessada

construção da  
nacionalidade

Já tem social  
do artista  
e do genio  
artista

*Adm...*  
*Bemal e Salvador Rosa,* temos que reconhecer que esse critério é pelo menos ineficaz pra julgar as obras dos atuais menores de quarenta anos. Isso é lógico. Porquê se tratava de estabelecer um critério geral e transcendente si referindo à entidade envolutiva brasileira. Mas um critério assim é ineficaz pra julgar qualquer momento historico. Porquê transcende dele. E porquê as tendencias historicas é que dão a forma que as ideas normativas revestem.

O critério de música brasileira prá atualidade deve de existir em relação á atualidade. A atualidade brasileira se aplica aferradamente a nacionalisar a nossa manifestação. Coisa que pode ser feita e está sendo sem nenhuma xenofobia nem imperialismo. O critério historico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou individuo nacionalisado, replete as características musicais da raça.

Onde que estas estão? Na música popular.

### MÚSICA POPULAR E MÚSICA ARTISTICA

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

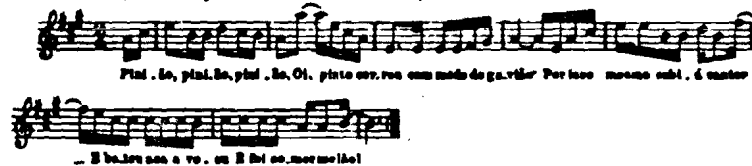
Nós conhecemos algumas zonas. Sobretudo a carioca por causa do maxixe impresso e por causa da predominancia expansiva da Côrte sobre os Estados. Da Baía tambem e do nordeste inda a gente conhece alguma coisa. E no geral por intermedio da Côrte. Do resto: praticamente nada. O que Friedenthal registrou como de Sta. Catarina

e Paraná são documentos conhecidos pelo menos em todo o centro litoraneo do país. E um ou outro documento esparso da zona gaúcha, matogrossense, goiana, caipira, mostra belezas porê não basta pra 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) porê os trabalhos dele são de ordem positivamente artistica, requerendo do cantor e do acompanhador cultura que ultrapassa a meia-fôrça. E requer o mesmo dos ouvintes. Si muitos dêsse trabalhos são magnificos e si a obra folclorica de L. Gallet enriquece a produção artistica nacional, é incontestavel que não apresenta possibilidade de expansão e suficiencia de documentos pra se tornar crítica e prática. Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonisador simples mas crítico também, capaz de se cingir á manifestação popular e representa-la com integridade e eficiencia. Carrecemos dum Tiersot, dum Franz Korbay, dum Möller, dum Coleridge Taylor, dum Stanford, dum Ester Singleton. Harmonisações dum apresentação crítica e refinada mas facil e absolutamente adstrita á manifestação popular.

Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populario ser maior do que a gente imagina é o ritmo. Seja porquê os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porquê dão só a sintese essencial deixando as subtilzas prá invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere ás vezes totalmente do que está escrito. Do famanado

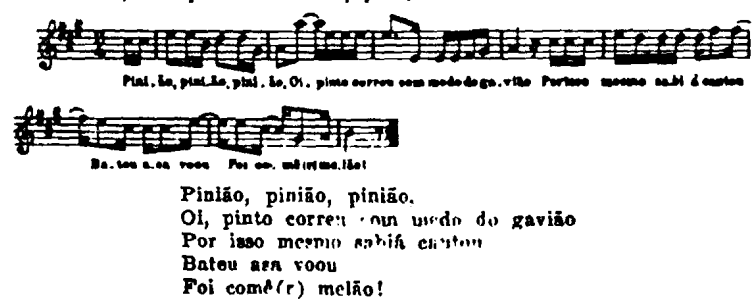
*Pinião* pude verificar pelo menos 4 versões ritmicas diferentes, além de variantes melódicas no geral leves: 1.<sup>a</sup> a embolada nordestina que serviu de base pro maxixe vulgarizado no carnaval carioca; 2.<sup>a</sup> a versão impressa dêste (ed Wehrs e Cia.) que é quasi uma chatice; 3.<sup>a</sup> a maneira com que os Turunas de Mauricea o cantam; 4.<sup>a</sup> e a variante, próxima dessa última, com que o escutei muito cantado por pessoas do povo. Se compare estas três grafias, das quais só as duas últimas são legítimas porquê ninguém não canta a música talequal anda impressa. A terceira grafia é a mais rigorosamente exata. Inda assim si a gente indicar um *senza rigore* pro provimento...

PINIÃO (versão impressa ed. C. Wehrs e Cia, Rio).



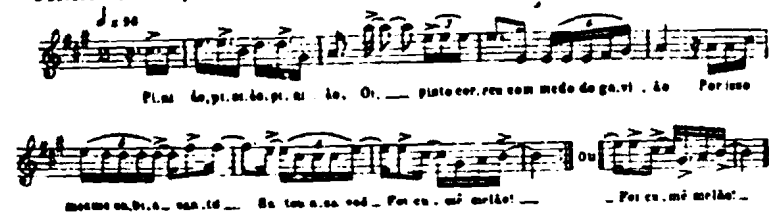
Pinião, pinião, pinião,  
Oi pinto correu com medo do gavião  
Por isso mesmo sabiá cantou  
E bateu na e voou  
E foi comer melão!

PINIÃO (síntese possível da versão popular).



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

PINIÃO (análise prosódica da versão popular).



Pinião, pinião, pinião,  
Oi, pinto correu com medo do gavião  
Por isso mesmo sabiá cantou  
E bateu na voou  
Foi comê(r) melão!

Aliás a terceira grafia que indiquei como prosódica pode ser atacada por isso. De fato, qualquer cantiga está sujeita a um tal ou qual *ad libitum* ritmico devido às próprias condições da dicção. Porém essas fatalidades da dicção relativamente á música europeia são de deveras *fatalidades*, não têm valor específico prá invenção nem efeito da peça. Também muito documento brasileiro é assim, principalmente os do centro mineiro-paulista e os da zona tapuia. Não falo dos sulriograndenses porquê inda não escutei nenhum cantador gaúcho, não sei. Mas o mesmo não se dá com as danças cariocas e grande número de peças nordestinas. Porquê nestas zonas os cantadores se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical. E de melodia também. Os maxixes impressos de Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas, a melodia se transfigurando ao ritmo novo. E quanto á peça nordestina ela se apresenta muitas feitas com uma ritmica tão subtil que se torna quasi impossível grafar toda a realidade dela. Principalmente porquê não é apenas prosódica. Os nordestinos se utilizam no canto dum *laissez aller* contínuo.

de fetitos surprecedentes e muitissimas vezes de natureza exclusivamente musical. Nada tem de prosodico. É pura fantasia duma largueza ás vezes malinconica, ás vezes comica, ás vezes ardente, sem aquela tristurinha paciente que aparece na zona caipira.

Porém afirmando a grandeza do Nordeste musical não desconheço o valor das outras zonas. Alguns dos cantos tapuios, os fandangos paulistas de beiramar, os cantos gaúchos isentos de qualquer hispanoamericanismo, expostos na segunda parte dêste livro mostram os acasos de ensinamento e honiteza que deve reservar uma exploração detalhada do populario.

Pelo menos duas lições macotas a segunda parte dêste livro dá prá gente: o caracter nacional generalisado e a destruição do preconceito da síncopa.

Por mais distintos que sejam os documentos regionais, êles manifestam aquele imperativo etnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós. Isso me comove bem. Alem de possuirem pois a originalidade que os diferencia dos estranhos, possuem a totalidade racial e são todos patrios. A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora.

Pois é com a observação inteligente do populario e aproveitamento dele que a música artistica se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho dêsses carece alargar as ideas esteticas sinão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial. Nada pior que um preconceito. Nada melhor que

um preconceito. Tudo depende da eficacia do preconceito.

Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e etnica, ela provêm de fontes estranhas: a amerindia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Alem disso a influencia espanhola, sobretudo a hispanoamericana do Atlantico (Cuba e Montevideo, habanera e tango) foi muito importante. A influencia europeia tambem, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca shottsh) como na formação da modinha.<sup>(1)</sup> De primeiro a modinha de salão foi apenas uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do sec. XVIII europeu. Isso continuou até bem tarde como demonstram certas peças populares de Carlos Gomes e principalmente Francisca Gonzaga.

Alem 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. É tanto mais curioso que os processos polifonicos e ritmicos de jazz que estão nele não prejudicam em nada o carater da peça. É um maxixe legitimo. De certo os antepassados coincidem...

(1) Album de música nas *Reise im Brasilien*, Spix e Martius; a peça registrada por Langsdorff na *Viagem ao redor do mundo*; as peças sôbre Marília de Dirceu no *Cancioneiro Português* de Cesar 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* de Mello Moraes, etc.

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 pra 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 Chôros n.º 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 caracter 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 caracter nacional e não levando a música pra 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 pra nós*. O que faz a riqueza das principais escolas europeas é justamente um caracter nacional incontestável mas na maioria dos casos indefinível porém. Todo o caracter 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 proprio Albeniz que já fatiga regularmente. A obra polifônica de Vittoria é bem espanhola sem ter nada de espanholismo. E felizmente pra 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 "Chôros n.º 5" praquê se tornem nacionais dentro da manifestação nacional. Também si a parte central da "Berceuse da Saudade" de Lourenço Fernandez (op 55 ed Bevilacqua) constituisse 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



frequencia. *Porquê é por meio dele que a gente poderá com mais firmeza e rapidez determinar e normalisar os caracteres etnicos permanentes da musicalidade brasileira.*

Outro perigo tamanho como o exclusivismo é unilateralidade. Já escutei de artista nacional que a nossa música *tem de ser tirada dos indios*. Outros embirrando com guaraní 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, pouquissimo de Rui Coelho e nada do populario portuga, no entanto bem puro e bom.

Mas por ignorancia ou não, qualquer reação contra Portugal me parece perfeitamente boba. Nós não temos que reagir contra Portugal, temos é de não nos importarmos com êle. Não tem o minimo desrespeito nesta frase minha. É uma verificação de ordem estetica. Si a manifestação brasileira diverge da portuguesa muito que bem, si coincide, si é influência, a gente deve aceitar a coincidencia e reconhecer a influência. A qual é e não podia deixar de ser enorme. E reagir contra isso endeusando boróro ou bantú é cair num unilateralismo tão antibrasileiro como a lírica de Glauco Velasquez. E aliás é pela ponte lusitana que a nossa musicalidade se tradicionalisa e justifica na cultura europea. Isso é um bem vasto. É o que evita que a música brasileira se resuma á curiosidade esporadica e exotica do tamelang ja-

vanês, do canto achanti, e outros atrativos deliciosos mas passageiros de exposição universal.

O que a gente deve mas é aproveitar todos os elementos que concorrem prá formação permanente da nossa musicalidade etnica. Os elementos amerindios servem sim porquê existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento amerindio propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente si colhidos no Brasil porquê já estão afeiçoados á 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 caracteristicquissimo, 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 fenomeno falso e falsificador. E sobretudo facilmente fatigante. Si unilateral, o artista vira antinacional: faz música amerindia, africana, portuga ou europea. Não faz música brasileira não.

## RITMO



Um livro como êste não comporta discussão de problemas gerais do ritmo. Basta verificar que estamos numa fase de predominancia ritmica. Neste capítulo o principal problema pra nós é o da síncopa.

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

O conceito de síncopa vindo nos dicionarios nas artinhas e nos livros sobre ritmica, é tradicional e não vejo precisão de contraria-lo, está certo. O que a gente carece verificar é que esse conceito muitas feitas não corresponde aos movimentos ritmicos nossos a que chamamos de síncopa. Me parece possivel afirmar que se deu um conflito grande entre as nossas tendencia e a ritmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização europea pra cá. Os amerindios e possivelmente os africanos tambem se manifestavam numa ritmica provinda diretamente da prosodia, coincidindo pois em muitas manifestações com a ritmica discursiva de Gregoriano. As frases musicais dos indigenas de beiramar conservadas por Lery num tempo em que a ritmica medida inda não estava arraigada no espirito europeu, sob o ponto-de-vista ritmico são verdadeiras frases de cantochão onde até as *distinções* aparecem. Muitas das registrações de Spix e Martius também implicam essa inexistencia de ritmo exclusivamente musical entre os amerindios do centro e do norte brasileiro. Mesmo nos tempos de agora os livros scientificos de mais fé musical que nem os de Koch Grünberg sobre os indios do extremo-norte, de Speiser sobre os da bacia amazonica, de Colbachini sobre o oeste brasileiro reforçam essa noção duma ritmica de canto quasi que exclusivamente fraseologica entre os indios.

Já não é possivel verificar a mesma coisa do canto africano pelas melodias que Manuel Quirino registrou na Baía porém no populário brasileiro dos lundús e dos batuques impressiona a frequencia de frases compostas pela repetição sistematica 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 oratorios de ritmo. Inda mais: em certas peças reconhecidas unanimemente ou tradicionalmente como de proveniencia negra como na "Ma Malia" deste livro essas frases oratorias aparecem e chegam mesmo a criar recitativos legítimos (Ver minha nota sobre o "Lundú do Escravo" em Revista de Antropofagia n.º 5 S. Paulo).

Ora esses processos de ritmica oratoria, 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 ritmica diretamente musical dos portugueses e a prosodica das músicas amerindias, tambem constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma ritmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendencia, como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que expno em seguida a este Ensaio. Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando á quadratura melodica, funcionam como verdadeiros recitativos.

Ora as essas influências dispare e a esse conflito inda aparente o brasileiro se acomodou, fazendo disso um elemento de expressão musical. Não se pode falar diante da multiplicidade e constancia das subtilezas ritmicas do nosso populario que estas são apenas os desastres dum conflito não. É muito menos que são exclusivamente prosodicas porquê muitas feitas elas até contradizem com veemencia a prosodia nossa. O brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ageitando dentro das proprias tendencias adquiriu um geito 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 Africa (como de certo hei-de mostrar num livro futuro) tenha ajudado a formação da fantasia ritmica do brasileiro. Porém não é possível descobrir a função dela em muitas das manifestações de ritmica prosodica ou fantasista do brasileiro. E não é possível porquê si o som da melodia nasce na chamada parte fraca do compasso ou do tempo e se prolonga até uma acentuação seguinte, êle não traz nenhuma acentuação. Pelo contrário: o instrumento acompanhante é que acentua conforme a tradição coreografica 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 lindissimo coco paraibano do "Capim da Lagoa" a ocorrência de palavras paroxitonas muito acentuadas nas tesis dos tempos melodicos obrigam o cantador a tornar a sílaba atona seguinte, verdadeiramente atona, inexis-

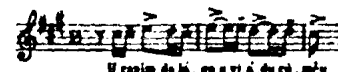
tente. Esse é um geito muito comum do nosso cantador cantar embora já esteja reconhecido que na nossa prosodia não existam sílabas mudas que nem no português (entre outros H. Parentes Fortes em "Do Criterio Atual de Correção Gramatical", Baía 1927). Recebi o "Capim da Lagoa" na grafia mais ou menos legitima:



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



Ora pela grafia anterior mais sincera e pela experiencia 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 quasi 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 fisiologicas de arsis e tesis porém ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinamica fal-

Capim da Lagoa?

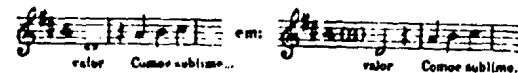
na do compasso. Eis três exemplos de ritmo livre que nada têm de sincopa:



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

Alem 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 "Olé Lioné" (2.ª parte). Este caso, muito corrente pode ser considerado como um... êrro provindo da fadiga do cantor que não sustentou o som da sílaba anterior. Mas não é possível concertar o êrro porquê ele se tornou um processo da nossa música, um elemento de expressão já perfeitamente tradicionalizado e não ocasional. Tam-

bem no fandango "Que Moça Bonita" (2.ª parte) aparece outra manifestação desse processo, inventando a mudança do binário pra ternário. Em vez de dar em semínimas pontuadas os sons das sílabas *trêla* em *estrêla* 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 cantor 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 porquê acabam coincidindo com a acentuação deste quando volta. O mesmo se dá com o admirável "Tenho um Vestido Novo" (2.ª parte) em que os dois ternários de cada estrofe e refrão figuram como tres binários pro 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 Cajuê" a gente verifica que o movimento o que faz é se-

Choro nº 1 também

guir livremente contanto que dê certo no fim. O cantador aceita a medida ritmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de *Tempo* mas despreza a medida injusta (puro preconceito teorico as mais das vezes) chamada *compasso*. E pela adição de *tempos*, talequal fizeram os gregos na maravilhosa criação ritmica 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 pra êle não provêm duma teorisação mas é de essência puramente fisiologica. Coreografica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres desenvolvidos da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza da prosodia brasileira. São movimentos livres não acentuados.<sup>(1)</sup> 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 compromisso subtil entre o recitativo e o canto estrofico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional.

(1) 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 subtileza que isso, deixando muitas feitas de centuar o som aparecido em parte fraca e prolongando até a tésis 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 ritmica grega quando os artistas virtuosísticos de lá retiraram da ritmica o balancem do acento.

Isso é uma riqueza com possibilidades enormes de aproveitamento. Si o compositor brasileiro pode empregar a síncopa, constancia nossa, pode principalmente empregar movimentos melódicos aparentemente sincopados, porém desprovidos de acento, respeitosos da prosodia, ou musicalmente fantasistas, livres de remeleixo maxixeiro, movimentos emfim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai. Efeitos que alem de requintados podem, que nem no populario, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos. Mas isso depende do que o compositor tiver pra nos contar...

Tal como é empregada na música popular não temos que discutir o valor da síncopa. É inutil 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 periodo de formação devemos empregar com frequencia e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artistica não é fenomeno popular porém desenvolvimento d'êste. O compositor tem pra 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.

6  
 movimento  
 livre

Si a música astística se confinar ás 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 porquê se estereotipa logo, cai no fácil, no conhecido e no excessivo característico. Síncopas assim podem ser gostosas um tempo, e podem ser necessarias pra unanimisar o remelexo corporal dos dançadores mas, ver os intervalos aumentados arabes, ver o instrumento regional, ver a harmonisação de Grieg: se banalisam com facilidade *pela propria circunstancia de serem caracteristicas por demais.* E com a banalidade fadiga vem.

E será também uma pobreza si se tornar obrigatória. A síncopa é uma das constancias porêu não é constante nem imprescindível não. Possuimos milietas de documentos folclóricos em que não tem nem sombra de síncopado. Mesmo a segunda parte dêste 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 inteligencia tornar indelevelmente portugaêsse maxixe. Na produção paulista abundam os maxixes e cateretês... italianos. Em Francisco Nazareth não raro a recordação europea deforma as danças e as atraioa.

Inda cabe notar aqui a monotonia do nosso binario simples. O compositor deverá observar certos binarios compostos, influência portuguesa que permaneceu na música nordestina. O quater-

nario gaúcho. E as nossas valsas mazurcas e modinhas. É na ritmica 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 propria invenção mais livre do criador individual lhe dará quando sair do característico popular a variedade metrica que o populario não fornece. Sem carcer pra isso de despencar pro minuete da "Sonatina" de Casella...

## MELODIA



O problema importante aqui é o da invenção melodica expressiva. O compositor se vê diante dum dilema. (Pelo menos êste dilema já me foi proposto por dois compositores). É êste: O emprêgo da melodica 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 genios desde o início da Polifonia vêm pelejando pra tornar a música psicologicamente expressiva. Todos os tezouros 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 pro lado da expressão musical psicologica, têm que ser abandonados pelo artista brasileiro pra que êle possa fazer música nacional. Ou o compositor faz música nacional e falsifica ou abandona a fôrça expressiva que possui, ou aceita esta e abandona a caracteristica nacional.

→ CABE AQUI  
A QUESTÃO  
DA ÚLTIMA  
AQUI:  
MÚSICA  
X  
PALAVRA  
(E MAIS, PORQUE?)

→ QUESTÃO!

Vamos a ver os aspetos mais importantes da questão:

1-) A música popular é psicologicamente inexpressiva?

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

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

A gente registra os sentimentos por meio de palavras. As artes da palavra são pois as psicológicas por excelencia. E como os sentimentos se refletem no gesto ou determinam os atos as artes do espaço pelo desenho e pela mimesis coreografica 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 dinamogénicos 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 consciencia. E a consciencia tira delas uma porção de conclusões intelectuais que as palavras batisam. Estas conclusões só serão

exatas si forem conclusões fisiológicas. Está certo falar que uma música é bonita ou feia porquê certos estados cenestésicos agradam ou desagradam sem possuírem interesse prático imediato (fome, sede etc.). O agradável sem interesse imediato é batisado com o nome de Belo. O desagradável com o nome de Feio.

Inda estará certo a gente chamar uma música de molenga, violenta, comoda porquê certas dinamogénias fisiológicas amolecem o organismo, regularizam o movimento dele ou o impulsionam. Estas dinamogénias nos levam pra 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 dinamogénico muito intenso e, por causa dele, fortifica e acentua estados-de-alma *sabidos de antemão*. E como as dinamogénias dela não têm significado intelectual, são misteriosas, o poder sugestivo da música é formidável.

Ora o quê que a música popular faz dêsse valores e poderes? É sempre fortemente dinamogénica. É de dinamogenia sempre agradável porquê resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum individualismo exclusivista, de necessidades gerais humanas inconscientes. É sempre expressiva porquê nasce de necessidades essenciais, por assim dizer interessadas do ser e vai sendo gradativamente despojada das arestas individualistas dela á medida que se torna de todos

e anonima. 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 tristeza.

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 perceptibilidade mais vivida, mais geral, mais fisiopsíquica do poema.

Pois esta ambientação não implica liberdade individual nem muito menos ausência de carácter étnico. Não só dentro de regras e fórmulas estreitas os genios 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 dum(a) falha de cultura, dum(a) fatalidade de educação e dum(a) 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.<sup>(1)</sup> A fatalidade de educação consiste no estudo necessário e quotidiano dos grandes genios e da cultura europeia. Isso faz com que a gente adquira as normas desta e os geitos 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 minima idea de regeitar os direitos de expressão individual inda quero esclarecer um bocado o emprêgo da melódica popular.

(1) O problema da sinceridade em arte eu já discuti uma feita em artigo 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 geito natural de escrever e de compor. E depois não quer mudar êsse geito porquê é sincero... Isso é bobagem. A sinceridade em arte já principia por ser um problema discutibilissimo porém mesmo que não fôsse, o nosso caso continua desimportante. Além da sinceridade do geito, existe a intelligencia 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 geito já adquirido pra respeitar a convicção nova. O individuo que está convicto de que o Brasil pode e deve ter música própria, deve de seguir essa convicção muito embora ela contrarie aquêlê hábito antigo pelo qual o individuo inventava temas e músicas via Leoncavallo-Massenet-Reger. E isso nem é tão difficil como parece. Com poucos anos de trabalho literário de alguns os poetas novos aparecendo trazem agora um cunho inconfundível de Brasil na poesia dôlea. Outro dia um músico inda estudante me falava na dificuldade vasta que sentia em continuar o estudo da fuga porquê por ter escrito umas poucas obras brasileiras já se acostumara tanto que tudo lhe saía brasileiro da invenção. Nos países em que a cultura apparece de empreitado que nem os americanos, tanto os individuos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: 1.ª a fase da tese nacional; 2.ª a fase do sentimento nacional; 3.ª a fase da inconsciência nacional. Só nesta última a Arte culta e o individuo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coinciderem. Não é nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiramente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos atraiçoa, nosso geito nos enfraquece. Mas é nobilissimo, demonstra organização, demonstra caracter, o que põe a vontade como sentinela da raça e não deixa entrar o que é prejudicial. E masculino a gente se sacrificar por uma coisa prática, verdadeira, de que beneficiarão os que vierem depois.

Aqui do verso  
acaso de "palavra"

plé-  
hoje.



Si de fato o compositor se serve duma melodia ou dum motivo folclórico a obra dele deixa de ser individualistamente expressiva como base de inspiração. E fica o mesmo si o compositor deliberadamente amolda a invenção aos processos populares nacionais. Isso não tem dúvida. Porém a base de inspiração tem valor minimo ou nenhum diante da obra completa. Basta ver certas harmonizações artisticas de cantos populares. Bela Bartok, 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 Vila-Lobos), ou ainda empregando frases populares em melodia propria (L. Fernandez na "Berceuse da Saudade").

Alem disso existem as peculiaridades, as constancias melódicas nacionais que o artista pode empregar a todo momento pra nacionalizar a invenção. As fórmulas melódicas são mais difíceis de especificar que as ritmicas ou harmonicas 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 síncopa ou a setima abaixada é uma puerilidade. O compositor deve conhecer quais são as nossas tendencias e constancias melódicas. Aliás a setima abaixada é uma tendencia brasileira de que carece matutar mais sobre a extensão. Isso nos leva pro hipofrigio e as consequencias harmonicas deri-

vantes 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 interessantissimo (ver nos Anais do 5.º Congresso Brasileiro de Geografia I.º vol. as melodias colhidas por Manuel Quirino). Este fenomeno 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.

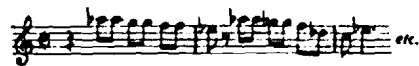
A melódica das nossas modinhas principalmente, é torturadissima e isso é uma constancia. Na cantiga praeceana o brasileiro gosta dos saltos melódicos audaciosos de setima, de oitava (Francisca Gonzaga, "Menina Faceira" no album de A. Friedenthal) e até de nona que nem no lundú "Yayá, você quer morrer" de Xisto Baía (A Friedenthal, "Stimmen der Völker" vol. 6.º; "Papel e Tinta" n.º 1, S. Paulo). Na 2.ª parte deste livro é facil de assuntar isso. e Vila-Lobos na "Modinha" (Seresta n.º 5, ed. C. Artur Napoleão) mostra tambem um exemplo cheio de espirito.

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

*Nacionalismo?*

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

*melodia brasileira* A — 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:

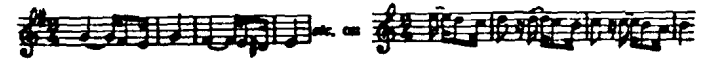


Essa fórmula esquemática é frequente na nossa música popular e se manifesta também numa infinidade de variações. No "Luar do Sertão", na "Caboela do Caxangá", no "Apanhei-te Cavaquinho" de Ernesto Nazaret, nas estrofes de muitas peças reveladas aqui, etc. etc. Nos nossos contrapontos de flautas das orquestrinhas e chôros vem muito disso. No "Arrojado" de Ernesto Nazaret (ed. Bevilacqua, Rio) a gente percebe logo o caracter flautístico pelo requiebro 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 "Reboição" (E. Nazaret, ed. Casa Artur Napoleão), que é mesmo um reboição do apá virado.

E quem não reconhece logo um patricio no requiebrado:



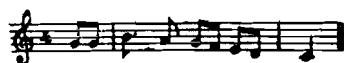
Outra observação importante é que a nossa melódica afeiçoa as frases descendentes. No sublime "Rasga Coração" (Chôros n.º 10 ed. Max Eschig, Paris) se pode falar que tudo desce. Com excepção de arpejos e melismas rápidos solistas e da frase estupenda em notas rebatidas no pistão, tudo desce impressionantemente<sup>(1)</sup>. A própria descida escalar (de que um exemplo gostoso está no "Ramirinho" de E. Nazaret, ed. C. A. Napoleão) inda se especialisa nisso que a maioria das feitas vai parar na mediante (V. o Fandango B de Fortaleza na 2.ª Parte). Influência de certo da mania

(\*) de Villa-Lobos.

(1) Se observe como no "Batuque" (A. Nepomuceno, "Série Brasileira" n.º 4, ed. C. Artur Napoleão) certa frase repetida sempre pelas cordas, apresenta a síncope 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 no Intermédio (n.º 2 da mesma peça), certos arabescos em destacado, descendentes, (comps. 15 a 18, são bem mais característicos apesar de não trazerem síncope.

de organizar em terças. Embora não seja possível generalisar nós temos uma tal ou qual repugnancia pela fraqueza crua da tónica. É comum a frase parar nos outros graus da triade tonal.

As quedas prá mediante atingem ás vezes uma audacia deliciosa que nem por exemplo no refrão instrumental do "Tatú subiu no pau" de Eduardo Souto (ed. C. Carlos Gomes, S. Paulo). É até curioso de notar que certas frases europeas que nem:



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



Quando eu era piazinho tive um primo fazendeiro que cantava uma cantiga sorumbatica nada feia. Caía sempre na mediante:



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 constancias melódicas porêem isso deixo pros musicos mesmo. Os admiraveis Chôros de Vila-Lobos, pra conjuntos instrumentais de camara (v. Chôros n.º 2, ed. C. Artur Napoleão; Chôros n.º 4, ed. Max Eschig), todos são verdadeiros mosaicos de constancias e elementos melódicos brasileiros.



## POLIFONIA

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

Na infinita maioria dos casos a harmonização acompanhante tem pouca importancia na música popular. É certo que o emprêgo dos modos e das escalas deficientes, sistemas gaelicos, chineses, amerindios,<sup>(1)</sup> africanos, cria necessariamente uma ambiencia harmonica especial mesmo quando as peças são monodicas. Em certos casos essa ambiencia pode se tornar caracteristica.

Porêem êsse caracter é muito pouco nacionalizador porque a música artistica não pode se restringir aos processos harmonicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora êsse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia europeia. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonisar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa. Carecia abandonar desde as sinfonias

(1) Entre os índios do extremo norte brasileiro a gente encontra sistemas pentatonicos curiosos como fa-mibemol-re-sibemol-la-fa (Koch Grünberg "Von Boroima zum Orinoco" II.º vol. ed. Strecker e Schröder, Estugard).

e diafonias pitagóricas, desde o conceito do acorde por superposição de terças, e a gerarquia dos graus tonais, desde os cromatismos, alterações, apogiaturas etc. etc. até as nonas, undécimas, decimaterceiras, a atonalidade e a pluritonalidade dos contemporâneos. Ora isso é um contrassenso porquê 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 porquê iria coincidir com a atonalidade e a pluritonalidade modernas.

Alem disso mesmo os modos ou as escalas exóticas, quer aqueles por intermedio dos tons-de-igreja, quer êstes pela rebusca do pitoresco e do novo, já frequentam a harmonização europeia abundantissimamente 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 Debussismo, principiaram com um individuo. Porém como êste individuo tinha valor e se afirmou, o processo dele foi aproveitado por outros não só do mesmo país como de toda a parte e num átimo o processo perdeu o caracter 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 atonalidade é austriaca? 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 Italia nem a França com seculos de formação nacional, jamais não tiveram isso e adotaram as quartas e quintas do organo talvez latino e as terças e sextas do falso-bordão talvez celtico.

Na infinita maioria dos documentos musicais do nosso populario persiste o tonalismo harmonico europeu herdado de Portugal. Nossa harmonização tem que se sujeitar consequentemente ás leis acústicas gerais e ás normas de harmonização da escala temperada. Os processos de enriquecimento dessa concepção harmonica, pluritonalidade, atonalidade, 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 generalisar universalmente. Não poderá assumir caracter nacional.

E si de fato numa ou noutra peça em que ocorra uma escala deficiente africana ou amerindia, o maior com intervalo de tom da sensível prá tónica que nos leva pro hipofrigio, ou ainda o tritom da tónica prá subdominante que nos leva pro hipolidio (ver na 2.ª parte o "Pregão do Cego" e o fandango "Não canto por cantá"), si num caso dêsses é possível criar uma ambiencia harmonica extravagando do tonalismo europeu (coisa aliás em que os compositores inda não têm pensado) isso será apenas uma ocorrência episodica. E aliás quer a gente tome essas manifestações como modos, quer

*Toda harmonização  
está com a origem por causa do ritmo*

como alterações tudo isso já ocorre na harmonização europeia também...<sup>(1)</sup>

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caracter 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, Chôros e Cirandas de Vila-Lobos. Numa Sonatina inda inedita desse moço de futuro Mozart Camargo Guarneri, o Andante vem contrapontado com eficiência nacional e magnificamente.

Em Vila-Lobos a maneira de polifonizar já não é mais o emprêgo direto do processo popular mas uma ilação vasta dele. Si por vezes neste compositor o processo se conserva nacionalmente reconhecível (Seresta n.º 11, "Redondilha" seresta n.º 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 n.º 11) sempre isso contém o perigo iminente de amolecer, abafar, desvirtuar o caracter nacional da invenção. E é mesmo o que succedeu algumas feitas. A ilação, a generalização,

(1) Por vezes no entanto uma ou outra invenção harmônica se servindo de processos já consagrados consegue fortalecer a ambiência nacional do trecho. Se observe por exemplo o passo magnífico do Trio Brasileiro (L. Fernandez pg. 16) a que o pedal e o organo imprimem um sabor húmido de mato quente, extranhamente 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, n.º 1, "Suite Brasileira", ed. cit.).

o desenvolvimento dos processos populares tem de ser feito sempre com muito criterio porquê sinão a peça pode perder o caracter nacional, como é o caso do trio "Serrana", aliás esplendido, de Henrique Osvaldo (ed. Ricordi, Milão).

O problema é bem subtil e merece muito pensamento, muito raciocinio dos nossos artistas. Nada impede por exemplo que os processos de melodia acompanhante que os nossos violeiros empregam sistematicamente no baixo, passe prás outras vozes da polifonia. Esse baixo se manifesta às vezes como melodia completa e independente, apenas concordando harmonicamente com a melodia da *vox principalis*. É como o conceberam L. Gallet em "Foi numa Noite Calmosa" das Melodias Populares Brasileiras (ed. cit.) e Camargo Guarneri no Andante da Sonatina. Ora são simples elementos melódicos de tranzição ou simples floreios episodicos de enriquecimento. Estes elementos são bem caracteristicos. E estão muito bem caracterizados na modinha "Meu Coração" de Lourenço Fernandez (ed. Bevilacqua). Nas Cirandinhas n.º 7 "Todo Mundo Passa" (ed. C. Artur Napoleão) o caracter infantil com que a peça é concebida me parece que não justificava os elementos dêsse genero, meramente convencionaes 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 n.º 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 1.º 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 2.º tema em *la b maior* o acompanhamento do piano, mais característico, torna bem mais aceitável a imitação. Processos desses não só não ajuntam caráter pra obra como podem descaracterisá-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:

"Rebeca, fruta, pandêro,  
Crarineta, violão,  
Um bandão de cavaquinho,  
Um ofiscride, um gaitêro  
Que era um cabra mesmo bão,  
Caxambú..."

Mais pra diante ajunta o recorreo, 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 reco-

*Instrumentos tal  
bandão: conjunto  
Caxambú*

nhece a sonoridade mais constante da instrumentação nacional. Mesmo os agrupamentos praeanos se aproximam disso bem. Nas orquestrinhas dos fandangos praieiros de S. Paulo ocorre com mais frequência o conjunto: rebeca (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 ingenua verde do admirável Orfeão Piracicabano. Quem escutar com atenção nisso 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 fenómeno 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 climáticas 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 escuta-lo num Boi-Bumbá em Humaitá, no rio Madeira. E numa Ciranda no alto Solimões.

É perfeitamente ridículo a gente chamar essa peculiaridade da voz nacional, de falsa, de feia, só porquê não concorda com a claridade tradicional da timbração europeia. Ser diferente não implica feiura. Tanto mais que o desenvolvimento artístico disso pelo cultivo pode fazer maravilhas. Da lira de 4 cordas dos rapsodos primitivos a Grecia 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 erres arranhentos da fala dele o francês criou uma escola de canto magnífica. Nosso timbre vocal possui um

caracter 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 jôgo 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 ás vezes se 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 possuisse 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 Amazonia, tive ocasião por duas vezes de examinar violinos construídos por tapuios que não conheciam nem Manaus. E ainda nesses a factura produzia uma timbração estranha que acentuava sem repugnar o anasalado próprio do instrumento. As rebecas de Cananea também são feitas pela gente de lá.

O importante pro 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 existencia do Octeto, de Strawinsky ou de "Jonny spielt auf" da Kreneck: o valor dele como enriquecimento sinfonico me parece pequeno. Porquê o fato dos instrumentos polifonicos de percussão que nem o piano e o xilofone fazerem parte quasi obrigada das obras sinfonicas 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 circunstancia de epoca que influência afroamericana. Não é por causa do jazz que a fase atual é de predominancia ritmica. É porquê a fase atual é de predominancia ritmica que o jazz é apreciado tanto. E com efeito, pra citar um caso só, a "Sagração da Primavera" de Strawinsky é anterior á expansão do jazz na Europa e é já uma peça predominantemente ritmica, com uma bateria desenvolvida que... profetisava o jazz.

O sinfonismo contemporaneo, que não é de nenhuma nacionalidade, é universal, pode perfeitamente ser brasileiro tambem. O que não quer dizer que os nossos compositores devam trata-lo que nem fizeram Levy, Nepomuceno e infelizmente inda fazem alguns novos. *Porquê 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 aplica-la pros mesmos instrumentos como transporta-la pra outros mais viaveis sinfoni-

*Relevância do Sinfonista*

nicamente. Porquê si o artista querendo nuna 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 dificil pelo menos por enquanto encontrar mesmo nas cidades mais populosas do país, numero de instrumentistas capazes de arcar com as dificuldades eruditas da cooparticipação orquestral. Si é possivel e recomendavel que os nossos compositores escrevam peças pequenas pra canto e viola, pra violão e flauta, pra oficleide caxambú e piano, etc. etc. e mesmo pra conjuntos de camara mais ou menos típicos, um número orquestral de instrumentos caracteristicos dificultava enormemente a execução da peça. Por isso e tambem pela eficiencia de instrumentos de maior sonoridade, a transposição de processos é justa e bem recomendavel. Aliás é o que está se fazendo com os compositores contemporaneos que tomei por mestres neste Ensaio. E já que toquei nisto peço desculpa a outros compositores que tambem trabalham a coisa nacional por não citar as obras deles. Não cito porquê inda não se distinguem por uma dedicação ao problema, que tenha eficiencia social.

Pois, voltando pro assunto: acho que as possibilidades de transposição inda são maiores do que o já feito. Ou menores... Porquê 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 "Suite pra canto e violino" de Vila-Lobos (ed. Max Eschig). Mas nossos ponteios, nossos refrães instrumentais, nosso ralar, nosso toque-rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos

*Música Social*



violonistas seresteiros, o oficleide que tem pra nós o papel que o saxofone tem no jazz, etc. etc. dão base larga pra transposição e tratamento orquestral, de camara ou solista.

Eu tenho sempre combatido os processos tecnicos e o criterio instrumental que enfraquecem ou desnaturam os caracteres do instrumento e o fazem sair pra fora das possibilidades essenciais dele. Porém não me contradigo qui 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 detestaveis. Não se trata disso. Depois de Cesar Franck, de Debussy, de Vila-Lobos não é possivel a gente afirmar que os limites tecnicos e esteticos do piano tenham sido fixados por Chopin. Uma transposição (não falo propriamente de imitação) da tecnica e dos efeitos diun instrumento sobre outro pode até alargar as possibilidades dêste e pode caracterisar nacionalmente a maneira de o conceber. A influência do beicanto sobre o violino de Paganini é manifesta e a dêste sobre o piano de Liszt. Ernesto Nazaret soube nalguns dos tangos dele transpor pro piano os processos flautisticos e a tecnica do cavaquinho sem que perdesse por isso o pianistico excelente da obra dele. Lourenço Fernandez na "Canção do Violeiro" (ed. Bevilacqua) faz uma transposição pianistica bem feliz do toque-rasgado.

Pois em orquestras comuns mas concebidas assim, o instrumento tipico viria ajuntar o seu valor sonoro novo e a sua eficiencia de caracterisação. Nossos compositores inda não imaginaram nisso bem. A propria maneira seccionada, dialo-

gante com que é tratada tantas vezes a orquestração moderna facilita a introdução nela de instrumentos tipicos. Um instrumentador bom pode numa orquestra tirar muito efeito com uma sanfona, com a marimba, com duas, quatro violas e outros instrumentos polifonicos. E mesmo os instrumentos solistas servem tambem, está claro. E podemos criar agrupamentos de bateria completamente novos. Possuimos um diluvio de instrumentos amerindios e africanos que merecem estudo mais inteligente da parte dos nossos construtores de instrumentos e dos nossos compositores. É ocioso enumerar todos aqui, mesmo porquê não posso garantir que a minha colheita já esteja completa. Mas um estudo do grupo das tres flautas pareci, ("Rondonia" Roquette Pinto) ou das numerosas flautas dos Aparai ("In Dúster des brasilianischen Urwalds", F. Speiser) por exemplo, é absolutamente recomendavel. 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 caiguatazú o curugú 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 musicos.



## FORMA

Me falta tratar o problema da forma... Aliás nos ficou do passado um cacete detestavel: o de

chamar de *brasileiro* a peça de caracter nacional. Si um costume dêsse era explicavel nos tempos de Nepomuceno e Levy, agora já não tem razão de ser não. Nome assim avisa que o compositor faz uma concessão ao exotico ou pro estrangeiro ("Concêrto Italiano" Bach; "Sinfonia Espanhola" Lalo; "Suite Brasileira", Respighi).

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

Mesmo naqueles que inda procuram seguir o formulario classico, a desabusada libertação contemporanea permite construções que horrorisariam a Stamitz, e ao proprio C. Franck talvez. Se observe o "Trio Brasileiro" de Lourenço Fernandez. Tratando a forma ciclica pela exposição de quasi todos os temas no primeiro tempo o artista fez dêste uma verdadeira conclusão antecipada. A Coda do alegre-sonata sobre o tema do "Sapo Jururú" assume no Trio o valor de cabeça e não de coda: é o tema predominante. Com a constancia dele e a circulação contínua dos outros temas sucedeu que o Trio apesar de formalisticamente tradicional adquiriu um caracter de parte unica 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 obrigatorio. Tudo feito com uma logica admiravel.

Mas os nossos compositores têm demonstrado poder criador bem pequeno a respeito de forma, não se aproveitando das que o populario apresenta. Aproveitam-se quando muito de nomes que nem Vila-Lobos. Mas como a tudo quanto faz, Vila-Lobos imprimiu aos Chôros, 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 frequencia a peça curta em dois movimentos sem repetição do primeiro. Essa forma, em que estou longe de propor 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", 2.<sup>a</sup> parte) nas toadas e frequentemente nos cocos (ver na 2.<sup>a</sup> parte).

O canto nacional apresenta uma variedade formal que sem ser originalidade dá base vasta pra criação artistica de melodia acompanhada. Possui uma diversidade rica de formas estroficas com ou sem refrão. Mesmo a melodia infinita encontra soluções formais tipicas nos cocos. É verdade que na segunda parte dêste livro dou apenas uma amostra do que são os cocos. É que reservei a maioria dos documentos colecionados pra um livro que sairá o ano que vem. Dentre os desafios muitos se revestem duma forma estrofica tão vaga (2.<sup>a</sup> parte, os dois desafios com Mané dos Riachão) que são recitativos legitimos. Ainda sob o ponto-de-vista da melodia infinita os fandangos paulistas são de môdôlo bom. E ainda lembro os martelos, certoslundús muito africanizados ("Ma Malia" na 2.<sup>a</sup> parte; "Lundú do Escravo", Rev. de Antropofagia cit.

n.º 6) as parlendas, os pregões os cantos-de-trabalho sem forma estrofica, as rezas das macumbas. Todas essas formas se utilizando de motivos ritmico-melódicos estratificados e circulatórios, nos levando pro rapsodismo da Antiguidade (Egito, Grecia) e nos aproximando dos processos lirico-discursivos dos sacerdotes indianos e cantadores ambulantes russos, nos dão elementos formalísticos e expressivos prá criação da melodia infinita caracteristicamente nacional.

Tambem quanto a formas corais possuímos nos reisados e demais danças dramaticas, 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, como puro valor sonoro. O Orfeão Piracicabano empregando silabas convencionais adquire efeitos interessantes de pizicato, de destacado breve ou evanescente. E em boca-fechada obtem efeitos duma articulação e fusão harmonica absolutamente admiraveis. Ainda aqui o exemplo de Vila-Lobos é primordial. Se aproveitando do cacofonismo aparente das falas amerindias e africanas e se inspirando nas emboladas êle trata instrumentalmente a voz com uma originalidade e eficacia 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 êle pode ter.

País de povo desleixado onde o conceito de Patria é quasi uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumanisa os seus homens na vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade, a unanimidade psicologica, uniformes e comoventes independeram até agora dos homens dele que tudo fazem pra disvirtua-las e estraga-las; o compositor que saiba ver um bocado alem dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O côro umanimisa os indivíduos. Não acredito que a música adoce os caracteres não. Si nos tempos de Shakespearé adoçou já não faz isso mais não. Os circulos musicais que assunto de longe são sacos de gatos. A música não adoça os caracteres, porêm o côro generalisa os sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferocia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo chôro 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 confraternise 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 abôio 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 dramatica 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 do boi o bicho nacional por excelencia... É possível a gente sonhar que o canto em comun pelo menos conforte uma verdade

que nós estamos não enxergando pelo prazer amargo de nos estragarmos pro mundo...

Quanto á música pura instrumental possuímos numerosas formas embrionarias. A forma da Variação é muito comum no populario. 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 "Urubú", sublime quando executado pelo flautista Pixinguinha, afinal das contas não passa dum tema com variações. Nos cocos a variação é comum. Por vezes não são os temas estroficicos que variam propriamente porém se apresentam acrescentados de parte nova ou com um dos elementos substituidos por outro que nem se verá nos "Fandangos da Madrugada" e na versão araraquarense do "Sapo Cururú" (2.<sup>a</sup> parte). Por vezes as variantes duma peça muito espalhada assumem o aspeto de verdadeiras variações que nem no caso do "Canto de Usina" e do coco junto dele (2.<sup>a</sup> parte).

Quanto a danças temos até demais. Si pela expansão grande que teve a forma coreografica do maxixe, êste, o samba, a embolada, o cateretê, se confundem na música popular impressa e praccana, isso não se dá nas danças de tradição oral. Cada uma delas tem a sua coreografia e seu caracter, embora a gente possa reduzir todas a tres ou quatro tipos coreograficos fundamentais, que nem já fez Jorge M. Furt ("Coreografia Gauchesca" ed. Coni, Buenos Aires, 1927) com as danças argentinas. Carece pois que os nossos compositores e folcloristas vão estudar a fonte popular pra que as danças se distingam melhor no caracter e na forma.

L. Gallet já se applicou em parte a isso numa serie de peças infantis a quatro mãos, inda ineditas.

Sambas maxixes cocos chimarritas catiras cururús faxinciras candomblés chibas, baianos, recordadas, mazurcas valsas schotis polcas<sup>(1)</sup> bendenguês tucuzís serranas, alem das que possuem uma só música propria e particularizadas por alguma peculiaridade coreografica e intituladas pelo texto que nem "Quero Mana",<sup>(2)</sup> "Caramujo" "Dão-Dão" "Mangerião" "Benzinho Amor" "Nha Graciana" "Assú" "Urutagua" "Chico" "Benção de Deus" etc. etc. Alem das dinamogenias militares, dobrados marchas de carnaval etc. Tudo isso está aí pra ser estudado e pra inspirar formas artisticas nacionais.

E alem de serem formas isoladas fornecem fundo vasto prá criação das Suites de musica pura. E si a metrica das nossas danças obedece no geral á obsessão brasileira da binaridade, os ritmos, os movimentos são variadissimos e com êles o caracter tambem. A forma de Suite (serie de danças) não é patrimonio de povo nenhum. Entre nós ela aparece bem. No fim dos bailes praccanos, até nos chás-dançantes é costume tocarem a música "pra acabar" constituída pela junção de várias danças de forma e caracter distintos. E si de fato não basta essa brincadeira possivelmente de importação, não sei, pra justificar a forma de suite como hábito nacional, ela ocorre noutras manifestações tambem. Nas rodas infantis é comum a piadasa ajuntar um canto com outro. Chegam mesmo a fixar suites com

(1) As formas de importação que cito já tiveram uma caracterização nacional. Não cito o tango argentino e o fox-trote porque não adquiriram caráter nacional inda aqui: são simples pastichos.

(2) No sul de S. Paulo, "Quero Mana" tambem é sinonimo de Desafio. Então não é dançado.

sucessão obrigatória de peças. Uma das minhas alunas me exemplificou isso bem com uma roda grande composta de tres 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 maracutús nordestinos não são mais que uma suite. Nas cheganças e reisados a mesma forma é perceptível. O fandango do sul e meio do Brasil si na maioria das feitas é sinonimo de bailarico, função, assustado (aliás o proprio baile é uma suite) muitas vezes é uma peça em forma de suite.

A mim me repugnava apenas que suites nossas fossem chamadas de "Suite Brasileira". Porquê não "Fandango", palavra perfeitamente nacionalizada? Porquê não "Maractú" pra outra de conjunto mais solene? Porquê não "Congado" que tantas feitas perde o seu ritual de dança dramatica pra revestir a forma da música pura coreografica da suite? Ou então inventar individualistamente nomes que nem a "Suite 1922" de Hindemith, ou a "Alt Wien" de Castelnuovo Tedesco.

Imagine-se por exemplo uma Suite:

- 1 — *Ponteio* (prelúdio em qualquer metrica ou movimento);
- 2 — *Cateretê* (binario rapido);
- 3 — *Coco* (binario lento), (polifonia coral), substitutivo de sarabanda);
- 4 — *Moda* ou *Modinha* (em ternario ou quartenario), substitutivo da Aria antiga);
- 5 — *Cururú* (pra utilização de motivo amerindio), (pode-se imaginar uma dança africana pra

empregar motivo afrobrasileiro), (sem movimento predeterminado);

6 — *Dobrado* (ou Samba, ou Maxixe), (binario rapido ou imponente final).

Suites assim, dentro da preferencia ou inspiração individual, a gente pode criar numerosissimas.

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

E mesmo formas complexas destituídas de caracter coreografico, de música pura ou com intenção descritiva ou psicologica, que nem as peças de Schumann ("Kinderszenen", "Carnaval" etc.), de Debussy ("Iberia"), de Malipiero ("Rispetti e Stramboti") e tantos outros. Ora os nossos reisados, bumbas-meu-boi, pastoris, sambas-do-matuto, scres-tas (serenatas), cirandas se prestam admiravelmente pra isso. Si um compositor tiver seu "Bumba-meu-Boi" ou o seu "Chôro", isso impede que outro crie o dele tambem? E si pode utilizar nessas formas os proprios temas populares, como êstes mudam de lugar pra lugar, de tempo em tempo, de ano em ano até, o quê que impede a utilização nessas formas de temas inventados pelo proprio compositor? Nada.

Demétrio "Suite"  
 do d'Almeida, nacionalizado

Não é na procura de formas características que o artista se achará em dificuldade. Porém duas coisas se opem á fixação e generalisação de formas nacionais: a dificuldade de estudo do elemento popular e o individualismo bastante ridiculo do brasileiro.

Nosso folelore musical não tem sido estudado como merece. Os livros que existem sobre êles são deficientes sob todos os pontos-de-vista. É a preguiça e o egoismo impede que o compositor vá estudar na fonte as manifestações populares. Quando muito êle se limitará a colher pelo bairro em que mora o que êste lhe faz entrar pelo ouvido da janela.

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

A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo rengo que faz dó. É o que é pior: Essa ignorancia ajudada por uma cultura internacional bebida 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 pra nós um imitador frouxo (1). Isto se dá mesmo entre literatos, gente que por lidar com letras é supostamente a mais culta. A mais bebida, concordo.

Todas estas constatações dolorosas me fazem matutar que será difficil 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 discipulos...

A nossa ignorancia nos regionalisa ao bairro em que vivemos. Nossa preguiça impede a formação de espiritos nacionalmente cultos. Nossa paciencia faz a gente aceitar êsses regionalismos e êsses individualismos curtos. Nossa vaidade impede a normalisação de processos, formas, orientações. E estamos embebedados pela cultura europea, em vez de esclarecidos.

Os nossos defeitos por enquanto são maiores que as nossas qualidades. Estou convencido que o brasileiro é uma raça admiravel. Povo de imaginação fertil, inteligencia razoavel; de muita suavidade e permanencia no sentimento; povo alegre no geral, amulegado pela malinconia tropical; gente boa humana, gente do quarto-de-hóspede; gen-

(1) Um tempo criticaram ridicularisamente Lourenço Fernandez por quê *plagiara* na "Canção Sertaneja" (ed. Bevilacqua) o acompanhamento da "Viola" (Miniaturas, n.º 2, ed. C. Artur Napoleão) de Villa Lobos. A entumescência individualista impedia de verem que si os dois compositores se aplicavam a transpor pro piano processos instrumentais populares, haviam de coincidir nalgum ponto. E sobretudo ninguém não percebeu que mesmo tendo havido necitação da parte de L. Fernandez, pois que o processo não era invenção livre do autor da "Viola" mas transposição dum processo popular, havia largueza culta em Lourenço Fernandez aceitar uma solução alheia e que essa largueza homenageava o outro autor em vez de diminuir-lo.

Artigo do modernismo?

te acessível (Bertoni, "Anales Cientificos Paraguayos", Serie III, N.º 2, 4.º de Antropologia, ed. "Ex Silvis", Puerto Bertoni, 1924: livro que devia de ser cartilha pra brasileiro, e de muita matutação quando fala na fusão das raças aqui); povo dotado duma resistencia prodigiosa que aguenta a terra dura, a Sol, o clima detestaveis que lhe couberam na fatalidade. Mas os defeitos de nossa gente, rapazes, alguns facilmente extirpaveis pela cultura e por uma reação de carater que não pode tardar mais, nossos defeitos impedem que as nossas qualidades se manifestem com eficacia. Por isso que o Brasileiro é por enquanto um povo de qualidades episodicas e de defeitos permanentes.

Mas êste Ensaio vai acabar menos amarguento. O Brasileiro é um povo esplendidamente musical. Nosso populario sonoro honra a nacionalidade. A transformação dele em música artistica não posso dizer que vai mal não, vai bem. Figuras fortes e moças que nem Luciano Gallet, Lourenço Fernandez e Vila-Lobos orgulhavam qualquer país. Dentre os nomes das gerações anteriores, varios são ilustres sem condescendencia. Carlos Gomes pode nos orgulhar alem dos pedidos da epoca e nós temos que fazer justiça a quem está como ele entre os melhores melodistas universais do sec. XIX. Os mais novos aparecendo agora se mostram na maioria decididos a seguir a orientação brasileira dos tres mestres que me serviram de documentação neste livro. Dos nossos virtuosos, alguns notabilissimos, não honro êstes não: me interessam e glorifi-

co principalmente aqueles uns que não sacrificados ao ramerrão da platea internacional, guardam memoria dos nossos compositores nos programas deles. A unica bereva da nossa música é o ensino, pessimamente orientado por toda a parte.

É possível se concluir que neste Ensaio eu remoi lugares-comuns. Faz tempo que não me preocupo em ser novo. Todos os meus trabalhos jamais não foram vistos com visão exata porquê toda a gente se esforça em ver em mim um artista. Não sou. A minha obra desde "Paulicea 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 faceis entram pra que meu trabalho possa remediar um bocado a invalidez dos que principiam. E si o escrito não tiver valor nenhum sempre o livro se valorisa pelos documentos musicais que seguirão agora.