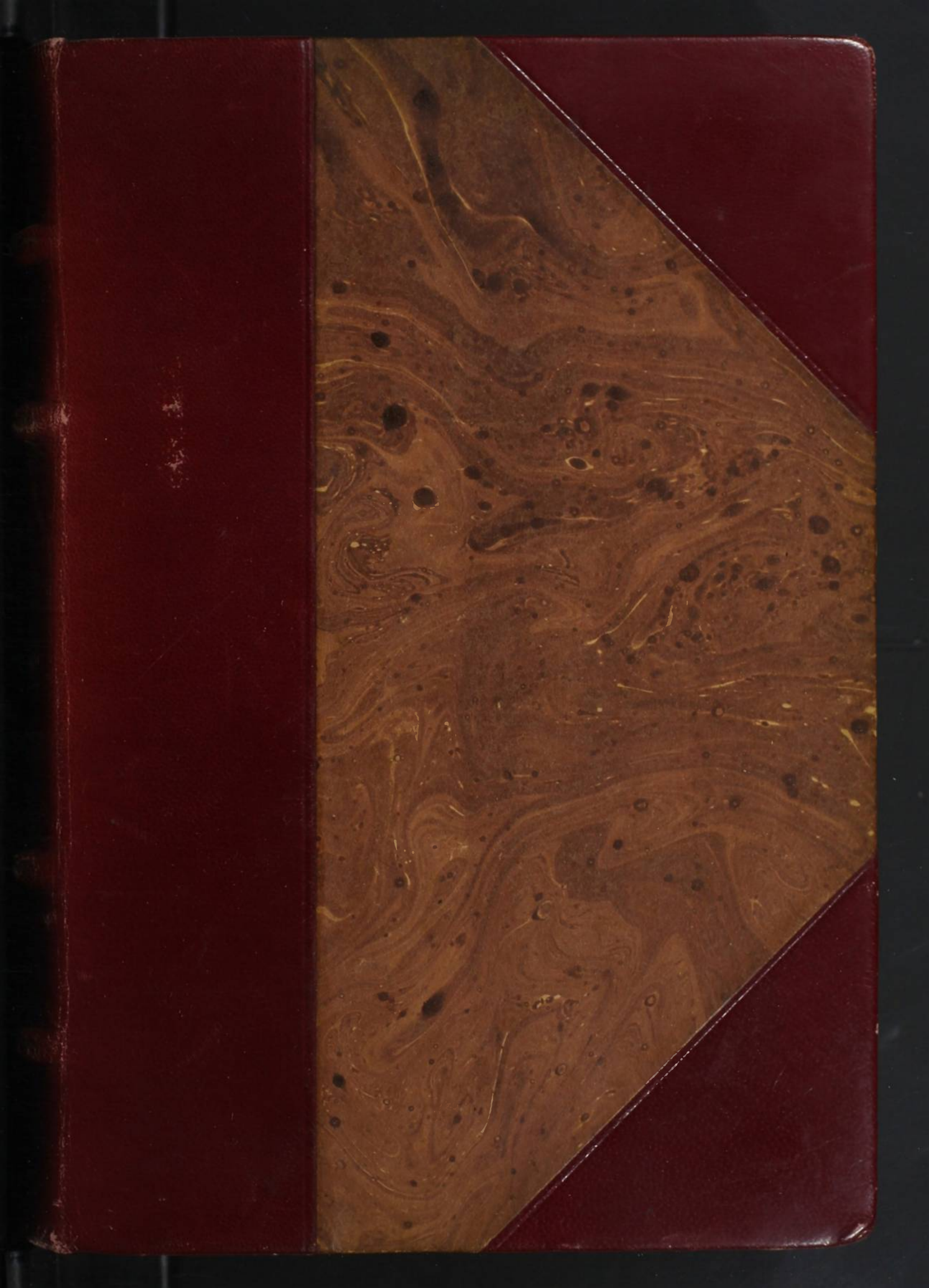
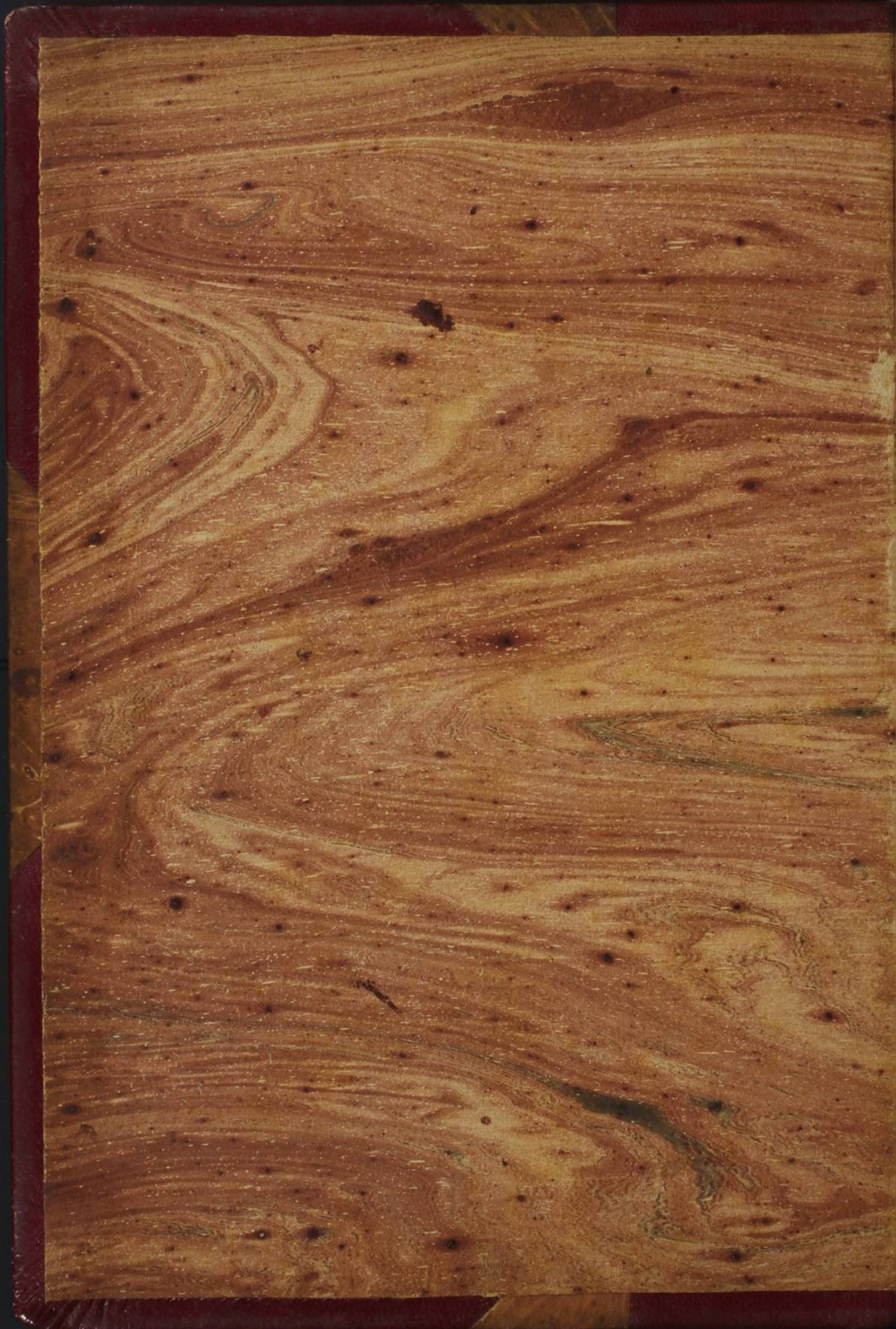


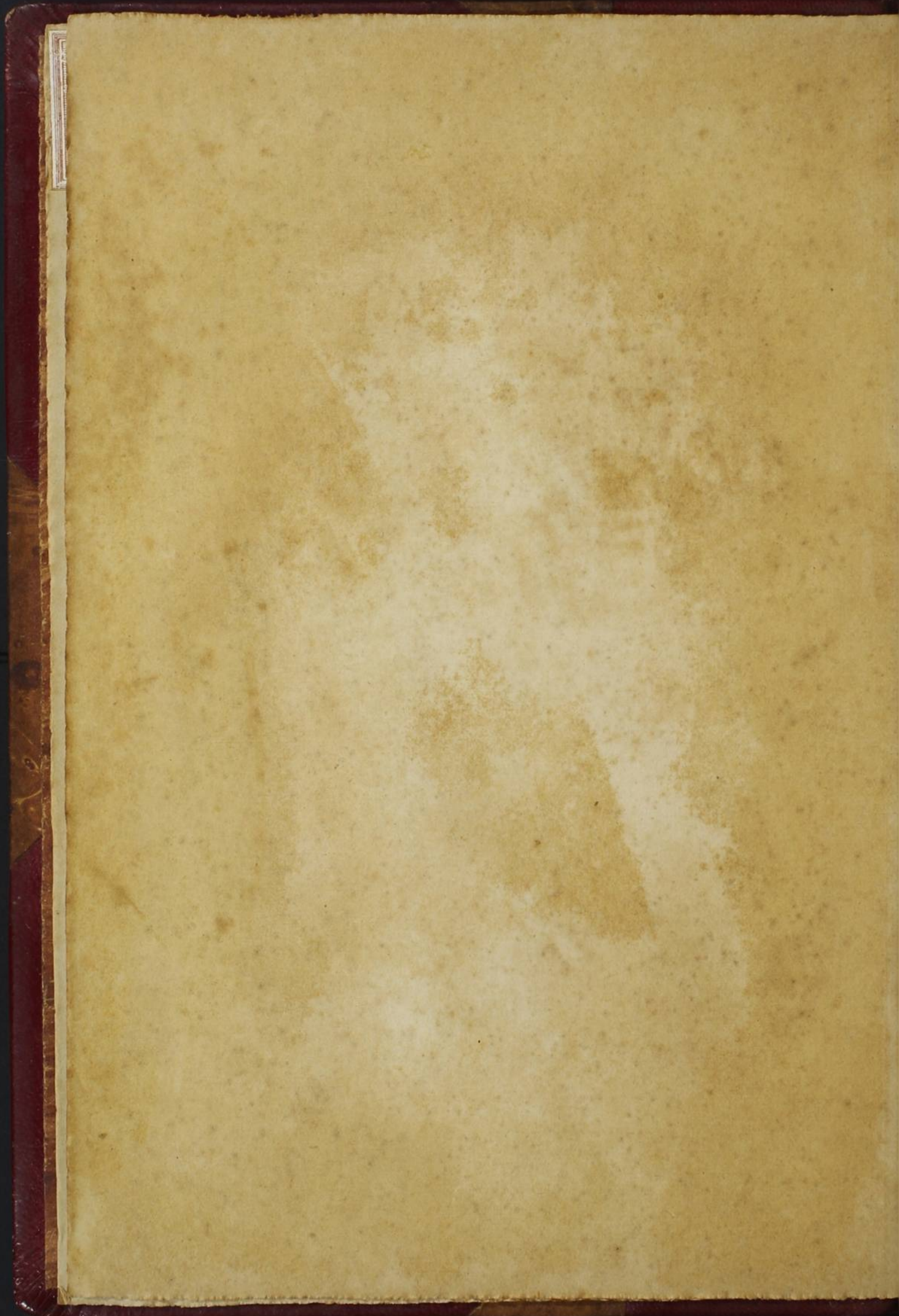




ENCADERNAÇÃO

NARDI

S. PAULO

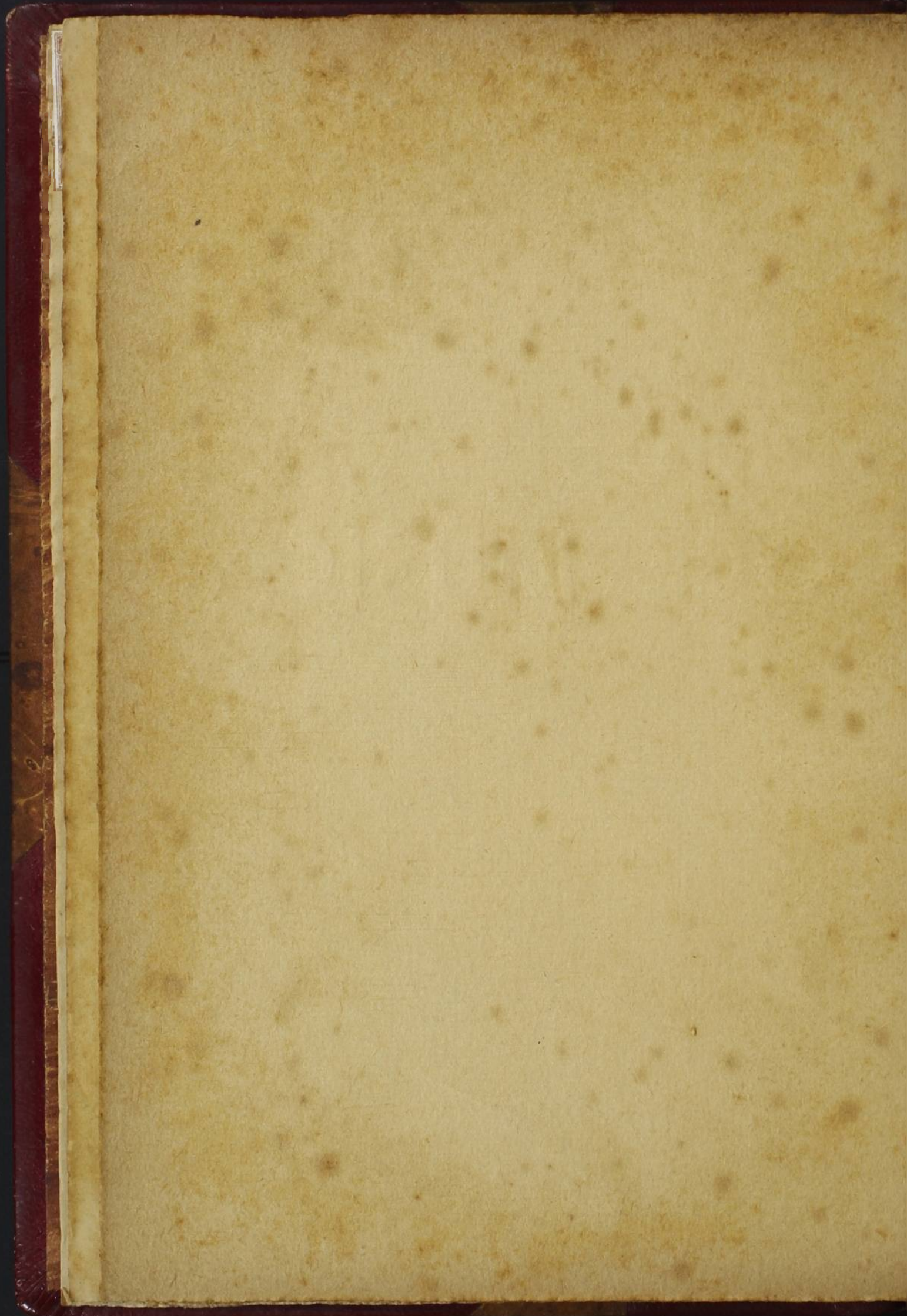


MARIO DE ANDRADE

MÚSICA,
DOCE MÚSICA

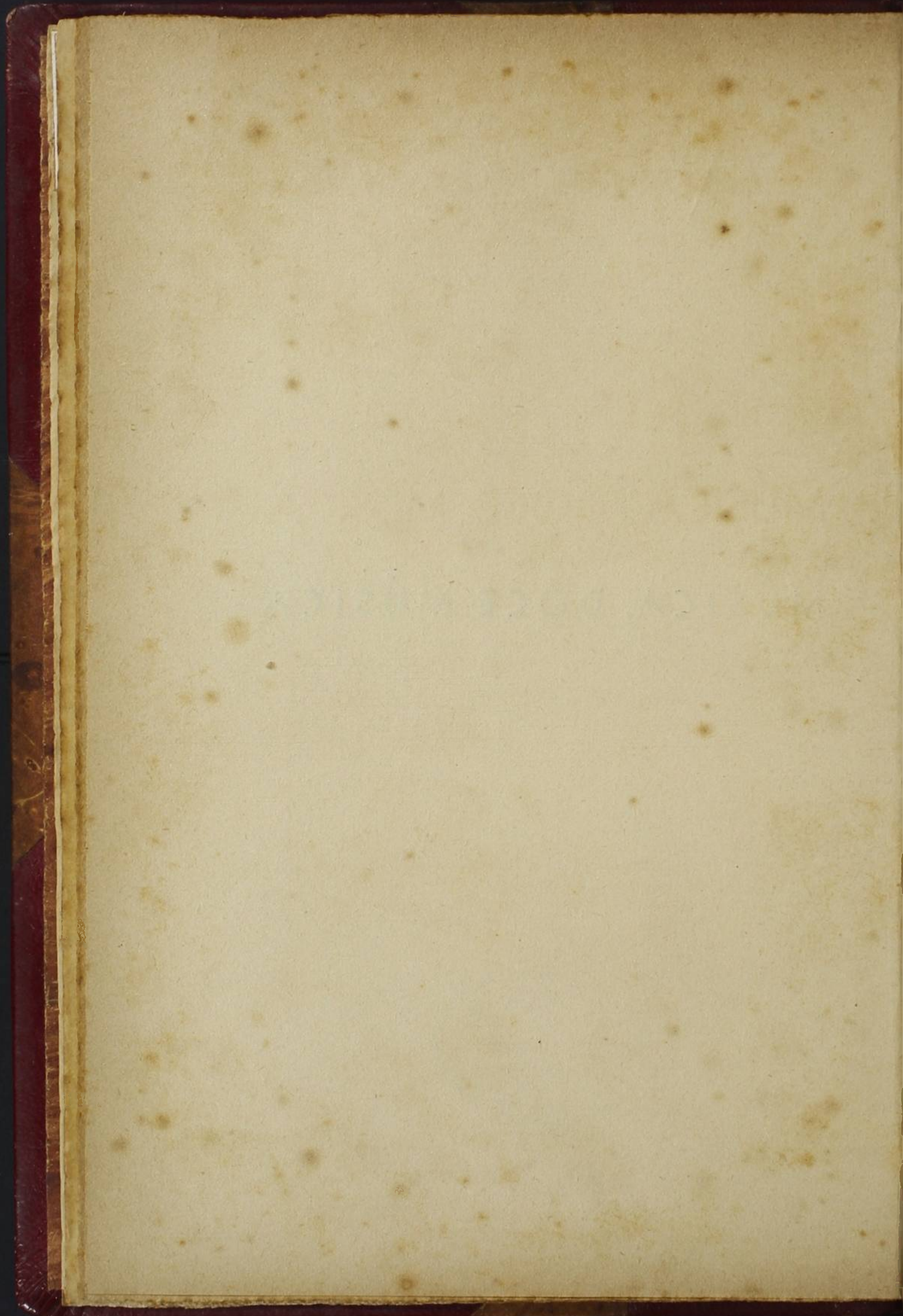
L. G. MIRANDA
EDITOR

1 9 3 3



MÚSICA, DOCE MÚSICA





MARIO DE ANDRADE

MÚSICA, DOCE MÚSICA

À MEMORIA DE
JOSE' ANTONIO
FERREIRA PRESTES

De
Edgard Cavallieri,
com a admiração
de
Yin do Jendral

SÃO PAULO
1933

S. Paulo, 18/4/33

OBRAS DO AUTOR

PUBLICADAS:

- Ha uma Gota de Sangue em cada Poema — 1917 —
(poesia)
- Paulicéa Desvairada — 1922 — (poesia)
- A Escrava que não é Isaura — 1925 — (poética)
- Losango Cáqui — 1926 — (lirismo)
- Primeiro Andar — 1926 — (contos)
- Amar, Verbo Intransitivo — 1927 — (idílio)
- Clan do Jabotí — 1927 — (poesia)
- Macunaíma — 1928 — (rapsodia)
- Ensaio sobre Música Brasileira — 1928 — (estética e folclore)
- Compêndio de História da Música — 1929-1933 —
(2.º edição)
- Modinhas Imperiais — 1930 — (poesia)
- Remate de Males — 1930 — (poesia)
- Fräulein — 1933 — (“Amar, Verbo Intransitivo”, adaptado pra americano, por Margaret Richardson Hollingsworth)
- Belazarte — 1934 — (contos)
- Música, Doce Música — 1934 — (estudos musicais)

EM PREPARO:

- A Dona Ausente — (folclore)
- A Música dos Brasis
- Café — (romance)
- Na Pancada do Ganzá — (folclore nordestino)
- João Bobo — (romance)
- Dicionário Musical Brasileiro

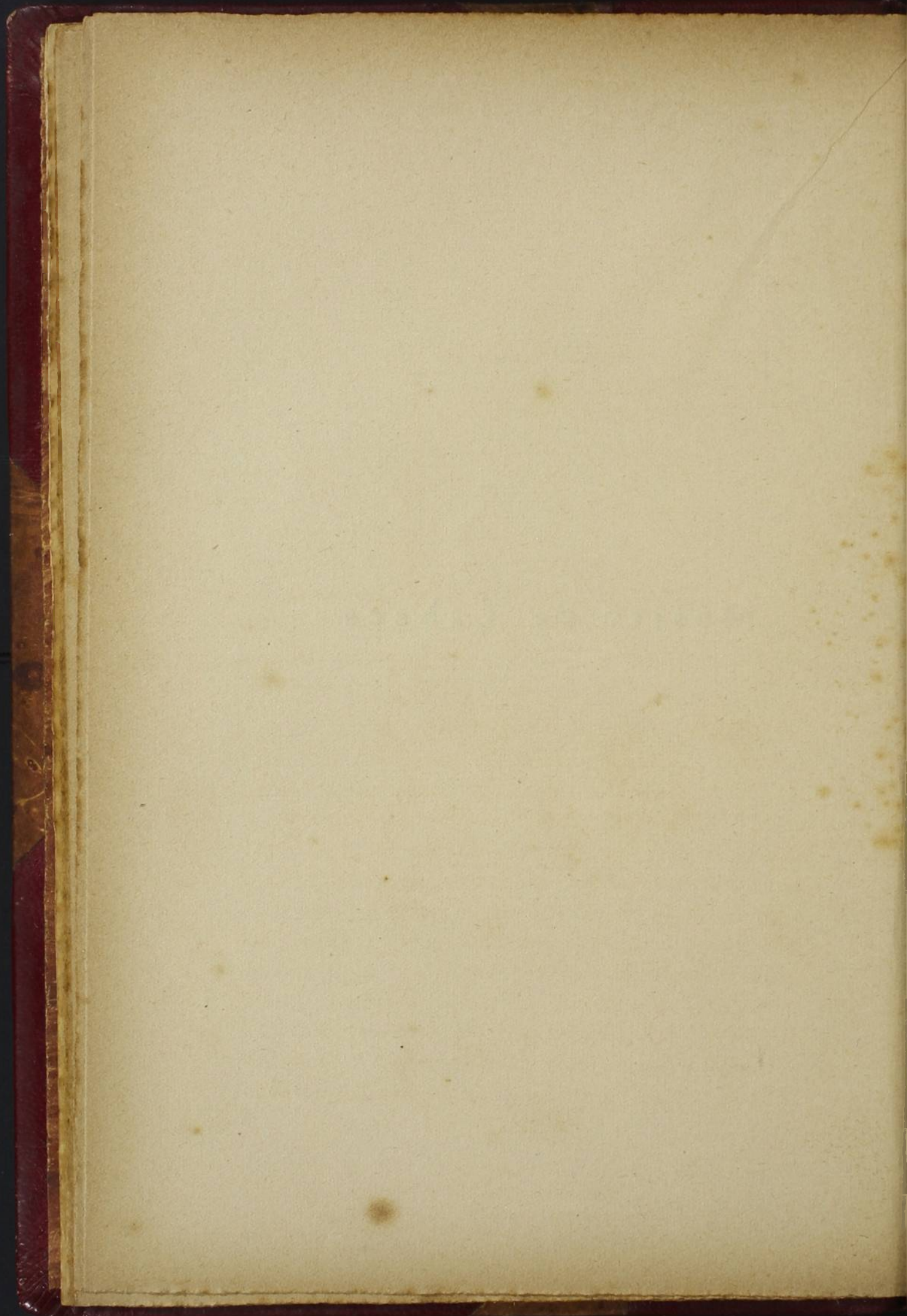
INTRODUÇÃO

Das centenas de estudos, artigos, críticas, notas musicais que tenho publicado em revistas e diários, ajunto agora em livro esta primeira escolha. São os melhores? Em geral, creio que são. Mas sei que não valem muito . . . Sou excessivamente rápido nestes trabalhos jornalísticos. Nunca lhes dei grande cuidado, escrevo-os sobre o joelho no intervalo das horas, destinando-os á existencia dum só dia. Estes agora escolhidos e alguns mais, me parecem no entanto dignos da permanencia em livro, quando mais não seja, por versarem temas e artistas que os estudantes de música devem matutar. Corrigidos dos seus defeitos mais violentos, aqui estão. Si a literatura musical brasileira fosse vasta, eu não publicaria êste livro. Porém muitas vezes tenho sofrido nos olhos dos meus discipulos a angústia dos que desejam ler. Si por um momento eu lhes minorar essa angústia, êste livro terá cumprido o seu destino, pois foi isso unicamente o que pretendi.

M. DE A.



Música de Cabeça



A MÚSICA NO BRASIL

*(Escrito pra leitores inglesês.
Publicado no "Anglo-Brazili-
an Chronicle" comemorativo
da visita do Principe de Gales
ao Brasil).*

Tendo importado a civilização cristã, correspondente a outras necessidades sociais e outros climas, a sociedade brasileira sofreu naturalmente, e por muitas partes ainda sofre, os perigos e falsificações dessa anormalidade. Mesmo na música, apesar do geral dos viajantes estrangeiros terem testemunhado a musicalidade excepcional do seu povo, o Brasil inda não conseguiu realizar em arte erudita, u'a manifestação integralmente original como normas de criação e caracteres de invenção. Só mesmo depois da guerra de 1914, a exacerbação nacionalista mais ou menos universal, orientou com mais segurança a manifestação da nossa música erudita; e esta, observando

com mais estudo e amor as criações musicais populares, está criando uma escola já verdadeiramente de base e função nacional.

Os índios brasileiros, apesar do estado primário de civilização que possuíam, faziam muita música, afirmam os primeiros exploradores. Porém essa música, além de melodicamente pobre, não era uma arte livre que permitisse as manifestações espontâneas da imaginação criadora. Tinha função integralmente social, era sempre de fundo religioso. Os padres jesuitas, desde o primeiro século da nossa vida universal, se aproveitaram espertamente disso para catequizar os selvagens. Aceitaram-lhes a música às vezes, substituindo-lhe as palavras originais por outras, sempre em língua tupí, mas de inspiração religiosa católica. Essa música, e provavelmente outras tiradas do antifonário gregoriano, é que os jesuitas ensinavam aos meninos índios já catequizados. E, levando à frente êsses coros infantis, andavam pelas malocas selvagens inda não reduzidas ao culto cristão e à servidão dos portugueses. Os resultados foram imediatos e enormes, dizem as crônicas do tempo . . .

Outro processo de catequização, usado desde o começo, foi o teatro cantado. Os jesuitas inventavam pequenas peças dramáticas, de inspiração religiosa, semelhantes aos Mistérios e Paixões medievais; e com os índios das suas escolas, as representavam nas praças das aldeias e no portal das igrejas. Inda se conservam vários desses *autos* da nossa vida inicial,

principalmente os do padre Anchieta que tiveram publicação recente, feita pela Academia Brasileira de Letras. Infelizmente as músicas não foram conservadas. O que deviam elas ser, é fácil de imaginar: algumas de origem indígena, muitas em gregoriano, e porventura outras tiradas do folclore musical europeu, especialmente iberico. Ainda se percebem traços dessas tres origens no canto popular brasileiro. O proprio canto gregoriano inda se manifesta, não só em varios arabescos melodicos conservados até agora pelo povo, como também por sua ritmica livre e de origem oratoria se apresentar com alguma constancia na criação dos nossos cantadores. No entanto o aspeto atual desta criação torna a origem dela mais conjecturavel que imediatamente reconhecivel.

Em nossa raça corre muito sangue indio e certos processos psicologicos de ser, do brasileiro atual, são perceptivelmente originarios dessa proveniencia racial. Mas os caracteres mais salientes da música indígena se modificaram profundamente ao contato das contribuições raciais europea e africana que fazem o brasileiro. O que conservamos foram certas dansas, ou pelo menos titulos de dansas, tais como o *Cururú* (Disco Columbia n.º 20016-B; disco Victor n.º 33236-A) e principalmente o *Cateretê* ou *Catira* (Disco Columbia n.º 20020-B). Ambas essas dansas inda são comuns nas partes rurais do centro do país. Outra dansa de origem indígena é o *Torê* (disco Columbia n.º 7010-B) que embora inda mais de-

formado ao contato europeu e africano, se conserva nas regiões do Nordeste.

Alem dessas dansas, inda se pode reconhecer proveniencia indigena em certos processos de cantar que são comuns a todo o país; especialmente o timbre nasal, muito usado pelas diversas raças indigenas aqui existentes, e permanecido na voz brasileira (disco Odeon 10398-B). Instrumentos tambem nos ficaram dos indios, especialmente o *Maracá*, instrumento de percussão, feito com casca de fruto esvaziada e cheia de conchas ou pedrinhas.

Os nossos compositores atuais têm trabalhado por reforçar a tradição indigena em nossa música artistica. De todos, quem mais se salientou nessa orientação foi Heitor Vila Lobos, cuja fama hoje é universal, incontestavelmente a mais forte de todas as manifestações musicais do homem brasileiro ("Seres-tas", "Cirandas", "Cirandinhas", edições da Casa Arthur Napoleão). Aspero, verdadeiramente barbaro como temperamento, Vila Lobos assimilou perfeitamente as fôrças primarias da música indigena, e delas tirou uma riqueza excepcional de inspiração, quer sob o ponto-de-vista de invenção ritmico-melodica, quer como riqueza de efeitos de orquestração. São numerosos os temas originais indigenas de que o grande compositor tem se utilizado nas suas obras sinfonicas. E ainda são notaveis as harmonizações que fez para cantos conservados em fonogramas do Museu Nacional do Rio de Janeiro ("Nozani na Orekuá",

"Teirú", "Uirô Mokocê ce-maká", ed. Max Eschig, Paris).

Bem mais importante porêem que a contribuição indigena, foi a contribuição africana. Ninguém mais discute a extraordinaria musicalidade das raças africanas. Vindos como escravos para o Brasil desde o primeiro seculo, os africanos se mesclaram profundamente, não apenas em nossa vida social, mas em nossa raça também. Os portugueses não tiveram contra os africanos, os mesmos preconceitos e repulsas de côr que os ingleses da America do Norte; e todos os etnografos e viajantes têm concordado em que isso foi uma felicidade para nós. Em vez dos problemas irremoviveis de raça, que infelicitam os Estados Unidos, formou-se aqui um sub-tipo mesclado, mais forte e resistente, e já agora perfeitamente assimilado ás circunstancias da nossa geografia.

Ao em vez de perder os seus caracteres ou de desaparecer nas suas manifestações originarias, como aconteceu em grandissima parte com a música indigena, a música africana se enriqueceu prodigiosamente aqui, ao contato da música iberica. Da mesma forma com que os negros da America do Norte se apoderaram de certos caracteres da música folklorica inglesa, especialmente escocesa; também na America do Sul o fenomeno se deu. As síncopas europeas, desenvolvidas pelo afroamericano, nos deram o principal da prodigiosa riqueza ritmica que em nossa música se manifesta. Ao contato da polca europea, que teve

entre nós grande aceitação no Segundo Império, os negros brasileiros, da mesma forma com que os negros escravos da Colônia nos tinham dado o *Samba*, nos deram o *Maxixe*, nossa principal dança de caracter urbano. São inumeraveis os maxixes e sambas valiosos que têm aparecido na imprensa musical e na discografia brasileira para que os possa citar. Os maxixes impressos de Nazaré, de Tupinambá, de Sinhô, todos compostiores populares de dansas nossas, caracterizam bem êsse genero da nosso música. Dos sambas de criação recente, merece referencia o admiravel "Sinhô do Bom-Fim" (disco Victor n.º 33211-B). Entre os nossos compositores que desde o Segundo Imperio vinham lutando por uma expressão nacionalista da música, o malogrado Alexandre Levy, morto infelizmente em plena mocidade, deixou obras admiraveis de inspiração afrobrasileira, tais como o "Tango Brasileiro" e o famoso "Samba" (edições Casa Levy, S. Paulo). Tambem de expressão afrobrasileira é a dança do *Congado*, inda existente por toda a parte central do país ("Congado" de Francisco Mignone, edição Ricordi, Milão-São Paulo); e o *Jongo*, de que recentemente foi editado um curiosissimo exemplar folclorico, pela gravação Victor n.º 33380. Na parte coreografica de origem afrobrasileira, a palavra *Batuque* serve em geral pra designar qualquer dança que se caracterize pela movimentação excessiva dos pés (A. Nepomuceno, "Batuque"; J. Octaviano, "Batuque", ambos edição A.

Napoleão; "Batuque", disco Columbia, n.º 5098-B). Um dos mais admiráveis discos da gravação nacional é o batuque "Babaô-Miloquê" (Victor n.º 33253-A), que dá um exemplo característico do gênero, e ao mesmo tempo nos leva para toda uma outra ordem da criação musical brasileira, os cantos de feitiçaria.

O povo brasileiro, como todos os povos do mundo aliás, não se contenta com as consolações excessivamente abstratas do espiritualismo cristão. Vem d'aí a série formidável de superstições e práticas semi-religiosas que adoptámos de todos os países europeus. E, em principal, a religião católica, ao contato das religiões nacionais dos indígenas e dos africanos, criou cultos novos, mais ou menos socialmente perigosos e perseguidos pela Polícia. No extremo norte do país a *Pagelança* tem seus deuses e ritos próprios. Muito mais original ainda são as práticas de Macumbas e Candomblês, de origem imediatamente africana, e desenvolvidos principalmente da Baía até o Rio de Janeiro (Manuel Querino, *Annaes do 5.º Congresso Brasileiro de Geografia*; Nina Rodrigues, "L'Animisme Fétichiste chez les Nègres de Bahia"). Essas práticas de feitiçaria servem-se naturalmente muito da música, e alguns dos seus cantos são verdadeiramente de grande beleza de invenção. Como manifestação característica, embora monotona, veja-se o disco Odeon de Makumba, n.º 10679-B. Vila Lobos harmonizou também cantos de feitiçaria afrobrasileira, em algumas

das suas peças vocais mais perfeitas ("Xangô", "Estrella é Lua Nova", edição Max Eschig).

Outro rito ainda, da feitiçaria brasileira, é o *Catimbó*, que vive no Nordeste e manifesta uma amálgama de influências indígenas e africanas. Inda não foi estudado publicamente, mas tenho sobre êle estudos ainda ineditos e 30 melodias colhidas no lugar, de grande beleza ou character.

Quanto á influência europea, é natural que seja enorme em nossa música tanto popular como artistica. Portugal e Espanha primeiro, em seguida mais a Italia e a Alemanha, forneceram o principal contingente de sangue na formação da raça brasileira e suas manifestações. A nossa cultura sendo de base integralmente europea, fez com que a nossa música, embora já popularmente possua character nacional enorme, se manifestasse em principal sob as normas da criação europea.

Em nossa música artistica, antes da escola moderna, todas as manifestações se ressentiram excessivamente dessa cultura europea a que eramos obrigados. Si a música religiosa foi a principal manifestação pública de arte no início da vida brasileira, nessa preponderancia ela se conservou durante todo o periodo colonial, e nela se manifestou o primeiro em data dos nossos compositores illustres. Foi êsse o padre José Mauricio Nunes Garcia, ("Missa de Requiem", "Missa em Si Bemol", edição da Casa Arthur Napoleão, Rio de Janeiro) mulato carioca,

vindo das tradições criadas no Rio de Janeiro pela famosa escola de música, mantida até meados do sec. XVIII, pelos jesuitas, na fazenda de Santa Cruz, proxima da Capital da Republica.

Essa escola curiosissima, em que os jesuitas ensinavam música aos negros escravos, deixou tantas tradições que ainda no início do sec. XIX, quando protegido pelas naus inglesas, o principe D. João e a rainha louca dona Maria I.^a, fugiram dos soldados napoleonicos e vieram se esconder no Brasil, os negros cantores e instrumentistas, provindos de Santa Cruz, chegaram a executar sozinhos, não só Te Deums e missas europeas, como até óperas inteiras da escola italiana!

Outro grande músico, já do Segundo Imperio, prejudicado excessivamente pela cultura europea, foi Carlos Gomes, o mais universalmente célebre dos nossos compositores, verdadeiro genio como invenção melodica. Embora seja êle realmente o fundador da orientação nacionalista em nossa música (óperas "O Guarany" e "O Escravo"), volvendo as suas preferencias para libretos de inspiração indigena, a criação musical dele é principalmente italiana. Teve no seu tempo celebridade europea. "O Guarany" foi executado no Covent Garden (1872); todos os dicionarios musicais europeus registram-lhe o nome; e até hoje a *Abertura* de "O Guarany", é muitissimo executada unviersalmente pelas orquestrinhas de estações balnearias, cinemas e restaurantes.

Ao lado de toda essa dispersão francamente cultural, nos salões burgueses, desde os fins do sec. XVIII, se veio formando um genero nacional de canção amorosa, em que a influência europea era tambem fortissima, a *Modinha*. Não preciso me estender sobre ela, pois que os ingleses terão dela um conhecimento suficiente, consultando o artigo *Song*, do *Grove's Dictionary*. (Ver tambem: "Modinhas Imperiais", edição Chiarato, S. Paulo). Pelos meados do seculo passado a *Modinha* passou dos salões burgueses pro seio do povo, e aí conseguiu caracterização nacional definitiva. Neste aspeto novo é que se tornou mais interessante e original (Discos Victor n.º 33230-B, 33333-A, e 33392-A), e foi admiravelmente adaptada á criação erudita por alguns dos nossos compositores modernos mais notaveis, tais como Lourenço Fernandez ("Meu Coração", edição Bevilacqua), Camargo Guarnieri (Sonatina, ed. Chiarato), J. Octaviano ("Casinha Pequenininha", ed. Arthur Napoleão) e Vila Lobos "Seresta" n.º 5, ed. A. Napoleão; "Tu passaste por êste jardim" e "Pálida Mdonna", ed. Max Eschig; Frutuoso Viana, "Sonambula", ed. Chiarato).

Porêm, mais que com a *Modinha* e o *Lundú* (canção nacional de origem africana, função burguesa e textos geralmente comicos e sensuais), as melhores manifestações da canção brasileira são de origem rural (L. Gallet, "Melodias Populares Brasileiras" 12 documentos harmonizados, ed. C. Wehrs,

Rio de Janeiro; Mario de Andrade, "Ensaio sobre Musica Brasileira", mais de 100 documentos, ed. Chiarato, S. Paulo). Das várias regiões climáticas do país, as que melhor suberam caracterizar a canção nacional foram a zona nordestina, criadora do *Romance* e da *Embolada*, e a central, criadora da *Moda* e da *Toada*. Também no Rio Grande do Sul, onde a influência espanhola é mais sensível, a canção brasileira tem manifestações interessantes (Ernani Braga, "Prenda Minha" ed. Ricordi). No meio do país, na chamada zona caipira, a *Moda*, geralmente cantada a duas vozes fazendo falsobordão em sextas ou terças, parece conservar firme influência indígena. É uma das manifestações mais curiosas da nossa musicalidade popular (discos Victor n.º 33297-B e 33395-B; discos Columbia 20021-B e 20006-B, sendo que este último disco tem a originalidade de reproduzir, numa das suas faces, alguns cantos de galinaceos selvagens do Brasil). Aproveitada pelos nossos músicos, a *Toada*, tem dado algumas das mais belas manifestações da música brasileira ("Toada pra Você" de Lourenço Fernandez, ed. Bevilacqua; "Trio Brasileiro" de L. Fernandez, ed. Ricordi; Luciano Gallet, "Nhô Chico", ed. A. Napoleão; J. Octaviano, "Lua Branca", "Nhapopê", "Anoitecer", "Canção" ed. Vieira Machado, Rio de Janeiro; Frutuoso Viana, "Toada n.º 3" ed. Chiarato; Camargo Guarnieri, "Toada" ed. Chiarato).

Mas é realmente com as canções e dansas do

Nordeste que o Brasil manifesta o melhor da sua musicalidade. As curiosíssimas *Emboladas* (disco Odeon n.º 10473-A, o admirável "Guriatã de Coqueiro", Odeon n.º 10656-A; discos Columbia n.º 5098-B ou 5139-B), (Francisco Braga, "Gavião de Penacho" ed. Casa Beethoven, Rio de Janeiro; Vila Lobos, "Cabocla do Caxangá" ed. Max Eschig; "Pinião", ed. C. Wehers, Rio de Janeiro) e *Romances* e *Cocos*, e representações dansadas formam uma base formidável de riqueza folclórica, de que os nossos compositores contemporâneos têm sabido magnificamente se aproveitar. Mesmo os que, veteranos do Segundo Imperio, inda mais demonstram influência europeia, entre os quais se salienta, pelo valor pessoal, Henrique Oswald ("Serrana" ed. Ricordi; "Tres Estudos", ed. Bevilacqua), se deixam levar por êsse entusiasmo novo em prol duma criação musical especificamente brasileira como caracter e função; e atualmente, ao par da nossa literatura, e mais rica do que esta em manifestações geniais, a nossa música já está exercendo uma função verdadeiramente nacional e social.

Não quis neste artigo estudar compositores e formas que são desconhecidos dos leitores ingleses; preferi antes enumerar obras impressas e discos que poderão dar a êsses leitores um conhecimento, imperfeito sempre, mas pelo menos sintético da nossa manifestação musical. E' sempre o melhor meio de se fazer conhecido e amado, mais que em estudos

aridos e inacessíveis, pela ausencia de exemplificação ou conhecimento anterior. Alargando um pouco o sentido da frase shakespeareana — “If music be the food of love, play on!”, achei que seria preferível orientar o amador de música inglês nas peças que deverá adquirir, para nos amar. Da mesma forma como nos souberam amar, além de grandes inteligências curiosas como o vosso Southey, o rival de Byron e autor duma das nossas mais importantes Historias, outros tais como Foster, como Burton, como Spix ou o principe de Wied, ou ainda Beckford ou Link, todos êstes, viajantes que se entusiasmaram pela maneira musical de ser do povo brasileiro. If music be the food of love, play on!

(1931).

CRITICA DO GREGORIANO

(Estudos para uma Historia da Música).

PREEMINENCIA DA MELODIA NO GREGORIANO

Na Grecia tudo tinha de concorrer em harmonia pra realizar o cidadão helenico, cujo conceito era inseparavel do do Estado. Todas as especializações eram por isso dissolutorias do ideal de cidadão grego

e foram desconhecidas lá, a não ser no periodo do declinio. Quem trouxe a idéa, prática do homem-só, destruindo a base em que se organizaram as civilizações da Antiguidade, foi Jesus, passeando a sua imensa divindade solitaria sobre a Terra. E com isso um ideal novo de civilização ia nascer, provindo não mais do conceito de Sociedade, porém do de Humanidade. Porquê só mesmo a realidade do individuo, que o exame de consciencia cristão evidenciava, traz a idéa de Humanidade; ao passo que a eficiencia do homem-coletivo de dantes despertava só a de Sociedade, o que não é a mesma coisa. Os homens antigos possuiram noção nitida e agente de socialização porém tiveram idéas imperfeitas, quasi sempre vagas e divagantes, sobre o que seja humanização e igualdade humana.

O homem-só e concomitantemente humanizado, do Cristianismo, ia tender pra uma fase nova da evolução musical, a fase melodica, em que os sons não têm mais como base fundamental de união, a relação durativa que entre eles possa existir, mas a relação puramente sonora. Era mudança bem grande na concepção musical e no emprêgo da música, que em vez de interessar agora pelos efeitos fisiologicos, pelas dinamogenias mais imediatas e fortemente compreensíveis que o ritmo cria, principiava querendo interessar a parte mais recondita dos nossos afetos e comoções. Enfim, a música deixava de ser sensorial pra se tornar sensitiva.

Otto Keller (*Geschichte der Musik*) exprime com felicidade que “enquanto os povos antigos tinham concebido o som em si mesmo, como meio sensitivo perceptível, o Cristianismo o empregou como meio pelo qual a alma comovida se exprime em belas formas sonoras e melodias agradáveis”. Também o rev. H. Frere, no artigo sobre Cantoção (*Grove's Dictionary of Music*), observa que o valor do modo de cantar criado pelos cristãos, está em que êle representa “a evolução da melodia artistica”. Peter Wagner, verificando a extraordinaria riqueza de expressão melódica do gregoriano, acha que sob êsse ponto-de-vista talvez a gente não encontre nada de comparavel a êle na evolução da música.

A gente deve notar, entretanto, que essa diferenciação característica entre a musicalidade grega e a cristã, não provêm duma criação inteiramente original do Cristianismo, porêm nasce apenas do desenvolvimento dado pelos cristãos á maneira hebraica de praticar o canto. O coral gregoriano é positivamente o intermediario entre a música oriental (pelo que ainda traz em si de teorias gregas e de práticas hebraicas) e o conceito tonal e harmonico europeu, de que êle já apresenta os germens.

CONCEITO MONODICO ABSOLUTO DO GREGORIANO

Numa variedade muitas vezes desconcertante de notações, se conservaram até nós as melopeas cristãs.

Cantos simples ou ornados, elas não oferecem a uma crítica profunda, complexidade grande de linha melódica e muito menos de ritmo. São geralmente verdadeiras ondulações de poucos sons, circundando o som *tenor*, que fazia mais ou menos o papel de dominante modal, que nem o quinto grau em nossas tonalidades. Eram êsse som *tenor* e o som final que davam as relações harmonicas da peça. E' sabido que não pode ter melodia compreensível, sem que os sons com que ela é construída, tenham entre si relação harmonica. A melopea cristã, que nem a grega, era essencialmente monodica. Se contentava da plastica linear sonora e se bastava a si mesma. Não comportava, pois, nenhum acompanhamento, nenhuma harmonização concomitantemente concebida. A unica realidade harmonica que possuía, eram essas relações imprescindíveis dos sons do modo com o som final (tonica) e o *tenor*, dirigentes da evolução melódica. E essas relações eram por vezes muitissimo subtis: a determinação do modo muitas vezes ficava indecisa, até pros teóricos do tempo. Ora pois, qualquer acompanhamento, qualquer harmonização, sobretudo tonal, á moderna, ajuntada á monodia gregoriana, é absurdo que não só frisa a incompreensão do instrumentista, como destroi, na essencia mais pura dela, a boniteza sublime do cantochoão.

No entanto, mesmo durante o periodo aureo do gregoriano (sec. VI a sec. VIII) muitas vezes o canto continha uma segunda parte... Texto célebre de

Sto. Agostinho comentando um salmo, afirma a existencia ao menos de duas partes simultaneas. Estamos, pois, ainda diante dum costume tradicional dos gregos, provavelmente vindo através de influência bisantina. Com efeito a gente sabe que já no sec. IV se praticava em Bisancio o *ison*, que consistia em sustentar um som modal importante (tonica, dominante) ao passo que a outra voz executava a melodia. Tradição grega e possivelmente judaica tambem, conforme texto do sec. III... Em seguida, principalmente depois do aparecimento das *Scholae Cantorum*, formando artistas habéis, se desenvolveu o costume de fazer um contracanto, quasi sempre paralelo, evoluindo uma quinta acima da melodia dada. E a gente deve inda lembrar que a prática dos coros mixtos, levava fatalmente ao redobramento em oitava, que existe de natureza entre a voz do homem e a de mulheres e crianças. Hoje está provado historicamente que tudo isto se deu, embora repugne ao atual conceito crítico do gregoriano, e pareça prejudicar o valor de artistas dêsses homens que nos legaram as mais belas melodias puras.

Porê m a gente carece de notar que a existencia dessa segunda voz (*vox organalis*, voz instrumental, o que poderá indicar que ao menos de primeiro essa parte ajuntada era instrumental) com que se realizava essa polifonia, então chamada de *Organum*, não altera absolutamente a realidade monodica do gregoriano. A não ser o *ison*, pedal harmonico como

a gente fala hoje, cujo conceito, embora rudimentaríssimo, é deveras harmonico; tanto uma segunda melodia, como o redobrimento na quinta ou na oitava, ajuntados a uma melodia, nada têm de conceitualmente harmonicos. Davam melodias distintas ou ecoantes, ajuntadas. E tão independentes uma da outra que mesmo os tratadistas modernos mais argutos e que sabem olhar êsses conjuntos sob o ponto-de-vista polifonico, não o fazem de maneira absoluta como careceria fazer, isto é, duas melodias que não têm nenhuma relação harmonica entre si mas apenas relações euritmicas de similitude modal, melódica e ritmica. D'aí classificarem de intoleraveis tais *harmonizações*. No entanto eram chamadas de "dulcissimas" nos tempos de dantes... O conceito polifonico-harmonico de polifonia é posterior ao gregoriano, que foi criado no tempo da melodia absoluta. Não é possivel julgar essas sucessões de quintas paralelas e, ás vezes, de intervalos inda mais rudes, como realizações harmonicas. A' melodia monodica gregoriana se ajuntava uma outra monodia, porventura imitante da primeira, porêm que, quando realizada, era por completo independente desta. As sensibilidades evoluem e com elas as maneiras de olhar, de ouvir... Esses homens cristãos não tinham sensibilidade harmonica, no sentido de simultaneidade de intervalos. O proprio gregoriano o prova sem restrição. Esse *organum* devia ser executado no mais intrinseco e livre sentido de polifonia: duas melodias,

ajuntadas eúritmicamente por meio dos seus arabescos monodicos. Dessa prática é que surgiria o conceito polifónico-harmónico seguinte, e dêste, enfim, a harmonia. Assim: si ás vezes a primeira idade musical usou de melodias simultaneas, não resta dúvida que as peças gregorianas eram conceitualmente monodicas. O uníssono coral representa a realidade exata do cantochão.

O CRIADOR TEM NORMAS E O REPETIDOR TEORIAS

Através duma luta longa de dez séculos o gregoriano, se estabelecendo, conhecera período aureo com o século de Gregório Magno e seguintes. Perdurava ainda, e até o sec. XIII será cultivado. Mas já desencaminhava pra complicações e preciosismos, depois que não tinha mais Roma como foco principal, e se desenvolvia na escola franco-alemã desde o sec. IX. Nesta, embora preciosa e acrobática, iria surgir a criação admirável dos tropos e sequências. Mas o canto gregoriano legítimo já se estratificava, enquanto se desenvolvia a teoria dele e a notação. De primeiro viera a arte, a invenção como sempre sucede. As teorias que apareceram concomitantemente ao período de esplendor criativo, eram confusas e indecisas. Só posteriormente, com os últimos séculos da primeira idade musical, quando a arte do cantochão já se academizava, é que aparece o período dos teóricos

grandes dele — teóricos . . . gente que surge da morte e se alimenta do que passou.

A eterna luta da Arte não é propriamente contra a Teoria, porém, *apesar* da teoria . . . Os criadores geniais estabelecem um ou outro princípio teórico, mas, êsses princípios não têm pra êles função básica de teoria. Exercem antes uma função normalizadora, estabilizadora de personalidade, ou de tendências mais ou menos coletivas. Isso quer dizer que pros artistas grandes, a teoria existe em função da Arte, e não tem nem cheiro leve de lei. E' norma. Só nos periodos de estratificação duma modalidade artistica, é que verdadeiramente a Teoria se organiza, tirando das criações do passado, regras que se fingem de leis. Mas então essas leis não servem mais geralmente, porquê provindas duma arte caduca, *arte que tambem não serve mais*. Porquê não representa mais a atualidade social duma civilização. Ao lado dessas leis, surgem tendencias novas com formas novas, timidas no comêço, confusas, abandonadas às vezes, retomadas às vezes, manifestações inda precarias da inteligencia organizadora, que tanto custa a se afazer com as mudanças pererecas da sensibilidade e da vida social. E essas tendencias novas, essas normas novas, são abafadas, martirizadas, pela inercia natural dos teóricos e artistinhos repetidores, que só podem encontrar no caminho frequentado do passado aquela *pasmaceira* de vitalidade a que se afazem tão bem os comedores de cadaveres e os que têm

braços caídos. Não carece a gente se erguer contra teóricos geniais que nem Aristóximo e Guido. Fazem papel nobríssimo e estão no destino deles: intelectualizam, dão uma compreensão crítica e útil do passado. E as teorizações e as críticas deles são ainda e sempre uma criação. Aliás, não carece nem mesmo a gente se lamentar por causa da inércia dos homens em geral, e da pobreza, ativa em odios e mesquinhas, dos que trazem os braços caídos. É muito provável que do próprio martírio a que sujeitam os artistas novos, estes tirem parte grande da inquietação, da dúvida penosa e interrogativa que aguça-lhes a sensibilidade e escreve-lhes na inteligência aqueles decretos e invenções em que, num atimo, a obra-de-arte reveladora se manifesta no espírito. Se manifesta nova, inconciente por assim dizer, fatalizante, representando o tempo social e a alma nova que os tempos sociais dão pros homens. Porém si a gente não carece de lamentar esse estado-de-coisas, repetido com paciência burra pelos homens através da História, nem se erguer contra os teóricos geniais que facilitam a compreensão do passado . . . e a repetição dele, sempre a verificação dessa constância com que as teorias sucedem às artes, consola e fortifica o artista na solidão assú em que vive, correndo em busca do amor humano. Mas os homens se afastam dele . . . Pois então que venha como consôlo, que é sempre renovação de energia, essa esperança de que "dia virá" . . .

Na Grecia já o período teórico é propriamente

o sec. IV a. C. com Aristóximo, e os seculos seguintes. Agora tambem, a fase dos sistematizadores do gregoriano vem com os tempos derradeiros da primeira idade musical, Guido d'Arezzo dominando. Já, então, porém, a monodia cristã não representava mais a sensibilidade social historica do Catolicismo, transformada pela mudança gradativa do homem-só medieval que os barões representavam, no conceito mais praticamente terrestre dos homens-sós reunidos, que os burgos e sobretudo as cidades republicanas iriam representar. Surge periodo novo, verdadeira Idade Media musical, caracterizado pela polifonia, que se manifesta tal e qual uma socialização, uma republicanização de melodias.

O cantochoão perdia sua eficacia de representação historica do Cristianismo. Mas não perdeu nada da eficacia com que representa a essencia ideal e mais íntima do Catolicismo, e continúa pois como manifestação maxima, caracteristica e original, da música religiosa catolica. Atingiu, como arte musical nenhuma, a perfeição simples e ao mesmo tempo grandiosa, com que interpreta a propria essencia do Catolicismo, religião da alma se considerando por si mesma pobre, fraca e miseravel, mas porém fortificada pelo contato íntimo e fisico da Divindade.

ESSENCIA ANONIMA DO GREGORIANO

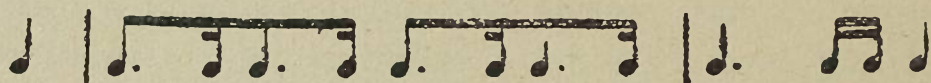
Como a arte popular, a música gregoriana é por essencia anonima.

O que faz a intensidade concentrada da arte popular é a maneira com que as fórmulas melódicas e rítmicas se vão generalizando, perdendo tudo o que é individual, ao mesmo tempo que concentram em sínteses inconcientes as qualidades, os caracteres duma raça ou dum povo. A gente bem sabe que uma melodia popular foi criada por um individuo. Porém êsse individuo, capaz de criar uma fórmula sonora que iria *ser de todos*, já tinha de ser tão pobre de sua individualidade, que se pudesse tornar assim, menos que um homem, um humano. E inda não basta. Rarissimamente um canto de deveras popular, é obra dum homem apenas. O canto que vai se tornar popular, nesse sentido legítimo de pertencer a todos, de ser obra anonima e realmente representativa da alma coletiva e despercebida, si de primeiro foi criado por um individuo tão pobre de individualidade que só poudeser humano — e que riqueza essa! — o canto vai se transformando um pouco ou muito, num som, numa disposição rítmica, gradativamente, e não se fixa quasi nunca, porquê também a alma do povo não se fixa (1).

(1) Certas melodias populares conservam o nome do artista que as criou. O *Luar do Sertão* de Catulo Cearense, o *Hino Nacional*, de Francisco Manuel. Porém si se conservam intactos, é porquê a reação erudita dos que... sabem música, as bandas, os professores de grupos escolares, etc., incutem a peça e a repetem constantemente aos ouvidos do povo, na forma que os manuscritos e os impressos propagam. E assim mes-

Porém dentro dessa mobilidade exterior, o canto popular conserva uma estabilidade essencial, em que as características mais legítimas e perenes de tal povo se vão guardar. Dentro da mobilidade exterior dele, o canto popular é imóvel. Assim o cantochão. Tem

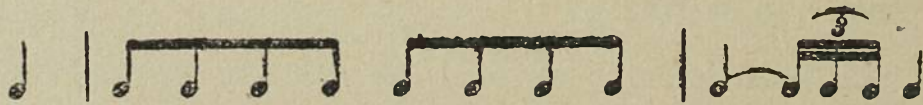
mo!... A raça brasileira não tem nada de violenta, e menos de belicosa. Somos briguentos dentro de nossa casa, porém não somos marciais. Povo sossegado e bastante molengo não tem dúvida. Ora muitos já me têm confirmado esta observação: Ha uma tendencia muito forte em nosso povo, pra modificar a ritmica rija de certas frases do Hino Nacional, como:



etc. em fórmulas mais moles e moleironas:



etc. e mesmo:



etc.).

Si essa melodia esplendida não fosse oficializada, e não conservasse por isso a sua forma erudita, de-certo já muito se teria modificado no povo. E inda outra pergunta fica: si não fosse oficializado e por isso repetido sempre, o hino de Francisco Manuel se tornaria mesmo popular?... Duvido.

essa imobilidade virtual da música popular. Descobriu e realizou aquelas formas sintéticas perfeitas, em que guardou as essências mais puras da religião católica.

Uma semelhança técnica do gregoriano com a música popular está em que, como esta, êle geralmente se contenta de fórmulas melódicas curtas e pouco numerosas, que se repetem, reaparecem constantemente, se combinando sempre em organizações novas. Peter Wagner (*Handbuch der Musik Geschichte*, G. Adler) lembrando essa coincidência do gregoriano e da música dos povos primitivos, observa que mesmo nas vocalizações tão ricas do Gradual, a gente encontrará pouco mais dumas 50 figuras melismáticas diferentes, que se repetem em ordens novas.

POBREZA ESPECIFICA DO GREGORIANO

O canto gregoriano é pobre. Abandonou a terra e as sensualidades terrestres. Si de primeiro o Cristianismo foi pobre necessariamente, porquê não só lhe faltavam adeptos e fartura, como principalmente porquê era obrigado a se esconder: depois triunfou, se enriqueceu, dominou. Todas as belezas o enfeitaram, e não faltaram mesmo templos e cerimônias faceiras com que atraísse, não a fé, mas a curiosidade humana, que se posta já no caminho da fé. A arquitetura, a pintura, a escultura e todas as artes me-

nores, gastaram seculos ao inteiro serviço do Catolicismo. Enfeitaram terrestremente o Catolicismo. Nenhuma delas deu um gênero artistico que sintetizasse a essencia popular anonima e universal da religião de Cristo. Com a música não foi assim, ao menos durante êsses primeiros onze seculos de civilização europea. E si até o edito de Constantino, a música cristã foi necessariamente pobre, depois foi voluntariamente pobre. Não se tornou nem enfeite nem divertimento, que nem as outras artes applicaveis á religião. Se empobreceu tanto, não só de meios de realização artistica como de concepção estetica mesmo, que deixou de ser uma arte de verdade, pra ser elemento de valor intrinseco, indispensavel dentro do ceremonial religioso. Tomou função liturgica verdadeira. Junto dessa pobreza especifica como estetica, se acumulam as pobrezaas de realização artistica.

A música gregoriana abandonou tudo, conservando apenas o som.

Abandonou o metro principalmente. Depois daquela metrica soberba que da Antiguidade mais remota se viera afinando até o apogeu das artes ritmicas da Grecia: o Cristianismo uniformizou os valores de duração num só, quasi rapido e de modo geral sempre o mesmo. Desconheceu sobretudo as combinações de valores de duração, pra que a palavra se erguesse mais saliente e mais exata.

Abandonou tambem os generos. Si ainda alguns musicos cristãos *cromatizaram*, e si, mesmo,

pelos mais requintados, a enarmonia subtil e difícil não foi esquecida: a música gregoriana foi unanimemente diatonica. Uniformemente diatonica.

Abandonou os instrumentos. Todos. Mesmo o órgão, que se tornaria mais tarde tão caracteristicamente cristão pra nós, a ponto de tomar na música profana uma função descritiva ambientadora, o proprio órgão raramente esteve nas igrejas da primeira idade musical. Vivia nos cerimoniais profanos dos imperadores de Bisancio, e, ainda profano, nas festas do ocidente europeu. Nas suas proporções menores foi mesmo instrumento caseiro.

A Igreja se contentou com a voz "que põe a gente em comunicação direta com Deus". Porêr mesmo só com a voz, podia reproduzir aquela bulha guassú dos coros romanos. E, dentro da tradição, repetir a pompa famosa dos 4000 cantores do templo de Salomão. Nada disso. Se contentava de vinte e pouco mais cantores nos templos munificentes. S. Pedro, já nos tempos polifonicos de Palestina, chegou a ter o maximo raro de 33 coristas!

Está se vendo bem quanto a música gregoriana era pobre. Mas dessa pobreza não apenas estetica mas real e elementar, tirava a sua qualidade melhor: Se apagava pra se igualar. Tinha função liturgica, já falei. O papel dela não era encantar nem atrair. Tal papel a gente ha-de ainda encontrar noutras

manifestações de música religiosa... O papel da música gregoriana foi realizar o ceremonial (1).

Nas práticas de religião o celebrante é símbolo quasi sempre do público dele. Cada qual realiza a cerimonia em si mesmo. O cantochão não extraía os crentes da cerimonia que cada um realizava orando; a pobreza dele não era espetaculo, a sua uniformidade não era atração, a humildade dele nem doia nem repugnava. O cantochão desaparecia praticamente, e era apenas uma lembrança perene que retrazia o crente distraído prá cerimonia.

Em muitos dos criticos e historiografos que, não sendo crentes, elogiam essa manifestação suprema da arte musical católica, se nota no elogio, além duma sinceridade natural pelas belezas artisticas exteriores do genero, uma incompreensão dolorosa. A gente tem a impressão que elogiam muitas vezes porquê o preconceito proíbe-lhes afirmar, com franqueza, como entendem pouco e se elevam pouco diante do que teve e tem consagração universal. E elogiam ainda, porquê se espantam diante dessa manifestação chocante de pobreza, e tão desnecessitada de encantos. Combarieu sentiu bem isso, no capitulo curioso que escreveu na *Historia da Música* sobre a

(1) Sobre isso se conta uma anedota estupenda de Pio X. A um padre, horrorizado com as restrições do *Motu Proprio*, que lhe perguntava o que se havia de cantar agora durante o Ofício, Pio X se rindo bondoso, respondeu: Mas, meu filho, não se canta *durante* o Ofício, canta-se o Ofício.

“Beleza original do cantochão”. De certo que a gente pode, estudando tal peça gregoriana, como o *Te Deum* ou como essa pura entre as mais puras, *Salve Regina*, de Ademar de Monteil (sec. XI), ficar extasiado ante a boniteza intrinsecamente artistica dessas melodias. Porém aquele que escutar, com intenções de contemplação estetica pura, uma missa gregoriana, sente imediato a monotonia, se cansa. Pudera! o cantochão foi emperrando na pobreza dele porquê nunca teve como destino dar comoções esteticas puras. O cantochão não é prá gente ouvir, é *prá gente se deixar ouvir*. Não é arte, no sentido de contemplação pura e livre, é manifestação ativa de religiosidade; e seria absurdo observar sob ponto-de-vista integralmente e unicamente artistico, o que está além do dominio das artes desinteressadas, visando a propria finalidade interessada do homem.

E é por isso que a pobreza específica do gregoriano se torna qualidade específica e conservada do destino dele.

CARACTER ARITISTICO DO GREGORIANO

Dentro já da crítica artistica, outras qualidades êle tem. Sendo música puramente vocal, o abandono do ritmo metrico e de combinações ritmicas musicais, lhe deu a possibilidade de realizar a ritmica natural da palavra falada. Essa desartistificação metrica, que lhe é tão inerente, permitiu ao cantochão solucionar,

ainda na manhã da música, o maior e mais intrincado problema da música vocal: a união da palavra e do som. Atingiu a naturalidade do falar com perfeição subtilíssima de expressão psicológica e fraseológica. A própria incidência de figuras melismáticas e vocalizações, se dá sempre em vista da expressão e não á tonta. E pela sua colocação, geralmente nos finais e nas cesuras, ou sobre palavra de importância muito grande, em nada prejudicam a expressão fraseológica. "No canto gregoriano o costume da vocalização se desenvolveu na mais artisticamente elevada capacidade de emprêgo dela". Sob o ponto-de-vista da união da palavra e da música, o canto gregoriano é a expressão mais realista que a música possui. E o realismo dele consistiu, não em sublinhar pela música e expressão sentimental da frase, mas em objectivar com respeito a realidade psicológica da fraseologia. E foi exactamente observando êsse realismo que a escola de Solesmes lhe poudé fixar, pela teoria dos acentos dinâmicos, a maneira de cantar.

A essa solução do problema da frase cantada, se prende a qualidade de expressão do gregoriano. Si a gente considera a qualidade de expressão musical dum Debussy, dum Schumann e mesmo dum Palestrina, é forçado a concluir que o cantochão é inexpressivo ou raramente expressivo. Seria, si a expressividade que tem não proviesse de outra maneira de encarar a expressão cantada. A música europeia (principalmente do sec. XV em diante) visa expressar os

sentimentos. E' sentimental, no sentido etimologico da palavra. Os musicos têm um poder de fórmulas ritmicas, melodicas, harmonicas, mais ou menos compreensíveis pela afetividade dinamogenica de que se originam, fórmulas sonoras que são evolutivamente simbolos da sentimentalidade geral. Essa expressão dinamogenica é uma deformação legitimamente artistica (mas que nem por isso deixa de ser deformação), que consiste em acentuar, pôr em relêvo, engrandecer a expressão dos sentimentos pra que o efeito seja seguro, immediato e mais forte. Ora o gregoriano se afasta quasi sempre dêsse criterio de expressividade. Pode-se dizer mesmo que sistematicamente abandona a expressão sentimental, assim simbolizada e deformada. Enfim: êle não tem aquela teatralidade conciente com que a música e as outras artes em geral, transportam a realidade pra um expressionismo sistematico que consiste em sublinhar e reforçar a realidade psicologica. O cantochão é raramente sentimental. Não me lembro que tratadista observava que o gregoriano parece se esforçar applicadamente em contrariar, pela evolução da melodia, o sentimento das palavras musicadas. Só numa ordem muito geral e vaga, a gente poderá falar que tal antifona é mais vibrante, tal hino mais solene, e tal prosa mais suave. São essas qualidades que se aplicam normalmente a todas as melodias gregorianas. Ainda o arroubo das doxologias, o extase alegre dos finais aleluiaticos, são os poucos elementos por onde a gente

pode lembrar tendencias intermitentes do gregoriano prá expressão sentimental. E quasi nada mais. E' que o realismo dele o levou pra outro sistema de expressividade. Esta, não consiste em adquirir aquela dramaticidade, aquela realidade psicologica que vem sendo a maneira mais comum de expressão artistica através de todos os tempos, porêm, em realizar a expressão normal da fraseologia, *deixando se expressar exclusivamente pelo sentido das palavras, a expressão dos sentimentos*. Os cambiantes das frases quotidianas deixam as palavras agirem pelo sentido que elas têm. Na expressividade artistica sentimental comum, não mais os cambiantes, porêm as diferenças de realizações das frases, acentuam e fortificam (deformando) o sentido das palavras. Enfim: neste gênero de expressão, a dinamica dos sentimentos prevalece sobre a realidade oral da fraseologia. O realismo era tão íntimo á maneira gregoriana de cantar, que sempre a realidade ritmica da fraseologia prevalece sobre a dinamica dos sentimentos. E' assim que, tendo solucionado estupendamente a união do som e da palavra, os artistas gregorianos não se esqueceram jamais que a palavra era simbolo intellectual, e que só por si já expressava os sentimentos. Deixaram a palavra falar. E' grandeza unica que só o gregoriano possui na música de todos os tempos europeus.

Noto ainda uma vez que não falei que o cantocho é sentimentalmente inexpressivo. Soube ter

essa expressividade em certas ocasiões, porém não é ela que lhe organiza em geral os monumentos mais característicos. E é curioso de observar que, pela maneira de expressividade que o gregoriano desenvolveu, o canto litúrgico da Igreja católica realiza de verdade uma forma de arte pura. De arte, no sentido mais estético, mais desinteressado da palavra. E por isso, quando a música artística quiser se desenvolver no sentido da expressão sentimental, é nas fontes populares que irá buscar elementos e exemplo. O gregoriano não lhe poderá servir de fonte.

(1926).

O AMOR EM DANTE E BEETHOVEN

(Exerpto de conferencia literaria).

Dante e Beethoven foram dois grandes amorosos. Este quando atingiu seus 30 anos, já trazia na saudade um setestrêlo de mulheres amadas. Entre elas, uma Sirius: — Eleonora Breunning. Dante com 9 anos se apaixonou por Beatriz. Mas veremos que não deixou por isso de ter outros amores. Beethoven amou muitas, todas com igual sofreguidão. Mas amava com solução de continuidade. Só aos 40 anos parece ter conservado dois amores, si é que se possa tomar por amor o seu entusiasmo um pouco exagerado por Betina Brentano. A de Goethe (1).

(1) Certas cartas de Beethoven a Betina são realmente excessivas. Assim nesta: "... Tenho vontade de me esconder

Dante abandonou a memoria de Beatriz por algum tempo . . . Não creio se possa explicar as suas relações com a Portinari, unicamente como amor literario. Dante seria uma especie de cavaleiro andante: quixotescamente elegeria uma dama dos seus pensamentos e lá se iria mundo a dentro, cantando-lhe as graças e perfeição. Aliás acredito tambem na sinceridade dos cavaleiros andantes. As Dulcineas foram uma especie de consequencia virtual do heroismo epidermico dos tempos da cavalaria. Especie de tema que os cavaleiros andantes variavam em rixas e aventuras. Não posso ter a pretensão de resolver a longa e sempre retomada pendencia a respeito da *realidade* da Beatriz dantesca. Minha opinião, que talvez só possa ter valor para mim, é que Beatriz existiu e viveu dentro da Terra. Ou seja a Bice Portinari ou qualquer outra, ela viveu. E' obvio que nem por isso a *Vita Nuova* se torna uma "ingenua exposição autobiografica". Em toda obra de arte,

onde não veja nem ouça mais nada deste mundo, pois que nunca mais nos encontraremos, oh meu anjo; mas recebi a tua carta, e a esperanza de novo me alimenta, ao menos essa que alimenta a metade do mundo e que eu mesmo tive comigo durante a vida toda. E si não fosse assim que seria de mim? Envio-te escrito por meu proprio punho "Kennst du das Land' como lembrança da hora em que te conheci. Mando-te tambem a canção que escrevi depois de ter me despedido de ti, oh coração querido..." E' verdade porêem que com Beethoven mesmo as amizades elevavam o diapásão. Viveu fervendo,

em toda obra humana, entra sempre aquela necessaria dose de imaginação que fortalece e vivifica as memorias, de si fracas e perçiveis. Isso é hoje uma aquisição da psicologia que ninguem mais discute. Beatriz pode (e foi certamente) ter sido alindada em suas linhas gerais; é possível que a ela se viessem juntar um ou mais traços das outras amadas do poeta; mas a fonte foi real, uma só, despertadora dos movimentos liricos que a transformaram em seguida na figura sobrehumana que aparece no Paraíso. Não foi uma Dulcinea para Dante. Não foi assunto para canções e sonetos: foi um verdadeiro amor, que não exclúi o desejo, mas propriamente não se preocupa com êste; exaltação sem dúvida muito lirica, que o poeta pouco a pouco idealizou até torna-la simbolo. E isso concorda até com o temperamento de Dante — especie de vidente, cheio de sonhos profeticos e simbolicos.

O temperamento inflúi sobre a construção da obra de arte, da mesma forma com que determina por exemplo as manifestações sintomaticas duma enfermidade. Si Taine, profundo observador como era, não se deixasse demasiado influenciar pela concepção ternaria de Positivismo, certamente incluiria o temperamento na sua lei tridimensional de Raça, Meio e Momento.

O temperamento inflúi sobre a construção da obra de arte, da mesma forma com que inflúi sobre

o auxilio que um medicamento trará á reação organica que geralmente chamamos *doença*. A medicina moderna fixando os quatro temperamentos, por uma dessas ironias da sapiencia humana, veio finalmente com toda a sua facilidade e certeza de experimentação, a dar na mesma concepção humoral que já fôra dividida em 4 desde milhares de seculos antes de Cristo, na China, no Egito e na India. Conservada essa concepção entre gregos, romanos, judeus, arabes, gnosticos, propagada pela Kabala, com variantes curiosissimas, aceita depois pelos alquimistas, vemo-la enfim ganhar vaidades de ciencia experimental com o advento das eras modernas.

Dante e Beethoven são dois temperamentos perfeitamente caracterizaveis. Dante: atrabiliario. Beethoven: sanguineo. O atrabiliario é "de cor escura com reflexos terrosos e plumbeos. Pele dura, lisa, polida, seca, fria. Corpo muito magro, musculos nitidos mas pouco desenvolvidos. Traços crispados, expressão triste . . . Labios finos, nariz delgado, olhos fundos, secos, de olhar fixo e inquieto . . . Sono difficil, perturbado por pesadelos . . . Excitavel. Reage vivamente . . . pessimista, exquisito, concentrado . . . rancoroso, opiniatico, vingativo . . . (1). E' imaginoso, mas sistematico".

(1) Bocaccio escreve na biografia de Dante: "E quella di che io più mi vergogno in servizio della sua memoria é che publichissima cosa è in Romagna, lui ogni femminella, ogni

O sanguineo é "de cor viva, pele mais dutil, de contato quente e humido. Musculos consistentes, firmes. Traços harmoniosos. (E' preciso não recordar o Beethoven doentio dos ultimos anos, como é frequentemente reproduzido). Cabelos quasi negros ou castanhos. Abundantes. Labios grandes, boca sorridente, narinas abertas. Olhar reto. Geralmente é forte. Tipo congestivo, pletorico. Andar energico, mas pesado. Gestos violentos, desgraciosos... Fala aspera. Conversa franca, barulhenta. De grande energia diante do obstaculo, tem no entanto vontade que pouco dura. Optimista, generoso, expansivo, mas irritavel, impulsivo, com grandes coleras sem rancor. Deixa-se levar pelos instintos. E' ardente, mudavel nos afetos, vaidoso, procurando principalmente a tranquilidade pessoal. Memoria facil, inteligencia viva, superficial. Seu estilo é vibratil".

Com pequeninas distinções, e principalmente maior cópia de excelencias explicaveis pela genialidade, nestas características que extraio do recentissimo volume do Dr. Allendy sobre "Os Temperamentos", vereis Dante e Beethoven.

Ora, admitindo-se a doutrina dos néo-vitalistas, tão espalhada agora, compreender-se-á a importancia do temperamento para a compreensão e de-

picciolo fanciullo ragionando di parte e dannante la ghibellina, l'avrebbe a tanta insania mosso, che a gettare le pietre l'avrebbe condotto, non avendo taciuto; e con questa animosità si visse fino alla morte".

terminação da obra global dos artistas. Com a devida reserva que o meu livre-arbitrismo inclui, estou disposto a admitir mais ou menos, com Loeb, que se venha ainda a determinar certos atos psíquicos dum individuo, pela analyse fisico-quimica. Diante dêsse estado de coisas científico dos nossos dias, o temperamento assume uma importancia tão decisiva para a compreensão e explicação da obra dum artista, que me perdoareis a digressão longa.

Voltemos aos namorados.

Tanto em Beethoven como em Dante encontramos tres amores principais, que de muito se elevam sobre os outros. Para o primeiro foram: Eleonora Breunning — a aventura necessaria; Julieta Guicciardi — a “magica criança”; Teresa Brunsvick — a “imortal amada”. Para o outro: Gemma Donati — a realização necessaria; Giovanna, a Primavera — a magica criança; Beatrice Portinari — a imortal amada.

Beethoven moço . . . Ia penetrar vida a dentro. Sentia as fôrças se desenvolverem, mexerem-se inquietas, procurando a *necessaria* objetivação. Entre as familias que frequentava em Bonn, uma havia a que o ligava maior afeição, a simpatica gente Breunning. Junto dela Beethoven jamais encontrava a constante demonstração de superioridade dos ricos e dos nobres, e a humilhação que lhe era insuportavel. Rude, bronco, inculto, popular, encontrava nos Breunning não pessoas que o olhavam de cima e desdenhosa-

mente se baixavam até êle para lhe aplaudir o talento nascente, mas almas subtis e caridosas que o elevavam até elas e o consideravam como a igual. A viuva Breunning com delicadeza de mãe, para não irritar a susceptibilidade doentia do moço, educava-o nas boas maneiras, incutia-lhe o amor do estudo e o desejo de saber. Os filhos dela tratavam-o com a mais íntima das camaradagens. Entre êles, a reservada Eleonora. Beethoven fervia de mocidade. Lorchén foi a aventura necessaria: o primeiro grande amor. Beethoven atira-se a êle como suicida. Lorchén, compreendendo a impossibilidade da união, com purezas delicadas de anjo, recebe as demonstrações do namorado e coloca entre ambos apenas uma nevoa de frieza, sem insultar o músico com o fantasma da nobreza de sangue que êle não possuía. Os tres irmãos dela, a mãe foram discretos. Não viram coisa alguma. Beethoven sentirá pouco a pouco morrer-lhe a paixão, mas conservará sempre uma amizade enternecida para a meiga Eleonora. No fim da vida, quando ela já se tornara Lorchén Wegeler e mãe duas vezes, Beethoven, numa carta ao marido dela, recorda sorrindo a afeição de tempos gastos: "Trago sempre a figura da tua Lorchén; por isto poderás ver quanto me são ainda preciosas as boas e caras recordações da juventude". Lorchén porém foi apenas a aventura necessaria. Iniciação. Não tomará vulto na vida do genio, nem se refletirá nas suas maiores obras.

O caso de Gemma Donati tem também impor-

tancia minima para Dante. Como elevei Eleonora por ser a iniciação, devo agora lembrar Gemma, porquê foi a mulher de Dante, mãe dos seus quatro filhos. Gemma di Maneto Donati é a realização necessaria. Uns dez anos talvez depois da morte de Beatriz, por 1295, Dante une-se a ela. Não se sabe si lhe teve amor. Sempre discreto em se tratando das pessoas mais proximamente ligadas á sua vida familiar, dela não fala na obra. E' muito possivel que não amasse a mulher. A influêcia desta foi absolutamente nula, e durante os anos em que viveu com o poeta, êste afundava justo no periodo dissoluto da sua vida. Assim Gemma Donati não tem importancia moral para a vida como para a obra de Dante. E' o caso de Eleonora. Ambas importantes, uma como iniciação, outra como realização, mas silenciosas dentro da obra dos dois genios.

O mesmo não se dá com Julieta Guicciardi e Giovanna — as que chamei, citando o proprio Beethoven: "magicas crianças".

Entre suas alunas de piano em Viena, Beethoven contava uma graciosa jovem muito branca, pequenina e viva. Talvez esperta e leviana demais. O Allegretto da op. 27. Essa era filha do Conde Guicciardi, conselheiro da chancelaria da Boemia. Julieta foi uma aparição bem-aventurada de consôlo, numa das épocas mais terriveis do mestre, o tempo em que não podia mais ocultar a surdez. Êle proprio confessa a salvação pela presença da aluna. "Agora vivo menos

duramente e me meto na companhia dos outros homens. Nem poderás imaginar bem a vida triste e sem consôlo em que vivi dois anos: a fraqueza do meu ouvido apareceu-me como um fantasma e eu fugia dos homens. Tive de me fingir misantropo, eu, que o sou tão pouco! Mas a mudança operada agora em mim é obra duma querida, magica criança, que eu amo e que me ama. Afinal, depois de dois anos, tenho de novo instantes da felicidade e sinto pela primeira vez que o casamento poderá me fazer feliz" . . .

Atira-se confiante ao novo amor, sem imaginar impecilhos nem ver a enorme distancia . . . social que o separa de Julieta. Ela, toda prazerosa em se ver dona dum homem cuja fôrça reconhece. Brinca. Alimenta-lhe a afeição. Um dia cansa-se. Ou atemorizada pelas sofregas demonstrações do apaixonado? . . . Faz-lhe ver impiedosa a distância que entre ambos medeia. Beethoven é num atimo estrangulado pelo desespêro. Esse amor e desespêro são a causa, porventura mais importante, da primeira mutação do seu estilo. E' o início da fase romantica e faz nascer a *Sonata ao Luar* e a 2.^a *Sinfonia*. Julieta foi um meteoro de amor na vida de Beethoven. Como meteoro surgiu, iluminou, desapareceu. Foi a atração vencedora, fatal. Fada boa e feiticeira má. Por suas artimanhas quasi derrotou o heroi, quasi o fez cair no abismo de morte que trazia nos olhos sem fundo. Mas foi a boa fada que colocou Beethoven dentro de

si mesmo, espalhado que estava pelas influências de Mozart, Haydn, Clementi, apegado ainda ao espirito galante e objetivo do século XVIII. Por causa dela Beethoven sente necessidade, para não morrer, de expandir seus sofrimentos em sons. Mas passou. Cumpriu destino de magia para volatilizar-se depois, como o que não perdura. Beethoven não guardará dela grande saudade, sinão a lembrança logo afastada, duma época sinistra.

Beatriz morrera. Dante estava nos 25 anos, pronto para produzir frutos sadios. Depois do primeiro instante, a dor se acalmara e a imagem da gentilissima vinha visita-lo, mansa, pura. Embora jurasse conservar-se fiel áquela que lhe ensinara o amor, a recordação dela se foi esgarçando cada vez mais, até se fixar lá no fundo da memoria sombria, tenue lumieiro esmaecido.

"Fu' io a lei men caro e men gradito" (Purg. XXX).

Dante se encontrava constantemente na sociedade florentina, num meio brilhante, instruido, cheio de saber e de mulheres bonitas. Suas produções poeticas eram aplaudidissimas, as suas canções floriam nos labios femininos. Nesse convivio encontrou uma mulher de grande beleza. Era Giovanna, como confessa na parte mais propositadamente obscura da *Vita Nuova*. Não refere o sobrenome da bela, e até hoje não se lhe conseguiu descobrir a familia. Mas

que beleza tão excelsa pois que ninguém a chamava pelo nome! Exclamavam: Primavera! “e cosí era chiamata”. Dante deixa-se prender pela magia dessa mulher. Vence o demonio meridiano. O genio entrega-se a êle. E’ sem dúvida deante de Giovanna, a “pargoleta”, que irrompe nos soluços, nas coleras, nos desejos insatisfeitos eternizados nalgumas das suas canções. Talvez, por causa dela se desgarrar por maiores descaminhos

“le presenti cose

Col falso lor piacer volser miei passi

Tosto che’l vostro viso si nascose”.

(Purg. XXX).

Como se livrou, não se pode saber muito bem. *Vita Nuova* e *Comedia* parecem contradizer-se. Naquela, com o aparecimento de Beatriz, lembrando pela côr da veste o primeiro encontro, Dante se diz logo arrependido. Pensa de novo só na gentilissima “con tutto il vergognoso core” . . . Já porêem Beatriz, no *Purgatorio*, lança em rosto do amante todas as ingratidões e infidelidades dêste, confessando ter muitas vezes aparecido ao namorado, sem que êle a ouvisse:

“Nè l’impetrare ispirazion mi valse,

Con le quali ed in sogno ed altrimenti

Lo rivocai . . .”

(Purg. XXX).

Giovanna porêr foi para Dante, como Julieta para Beethoven, apenas "magica criança". Não deixou fundos traços. Aparições de magia, efemerias, com o magnifico destino de repor os dois genios nos seus verdadeiros caminhos, Beethoven, a inspiração dentro da vida; Dante, a exaltação pelo amor.

Agora o eterno amor. Beethoven desde a segunda viagem a Viena, se ligara ao Conde Francisco de Brunswick. Camaradagem frutificada em amizade integral. Era íntimo do palacio dêsse nobre. Mesmo às vezes ia passar tempos na grande propriedade do amigo, em Mortonvasar. Todos na familia reconheciam-lhe a genialidade e o honravam. Beethoven deixava-se adorar. Na familia estava a suavissima Teresa, irmã de Francisco. Desde o princípio porêr a sua admiração pelo jovem heroi era mais *profunda*, mais humana que a simples admiração. Que seria? Beethoven não via sinão genuflexões ao seu talento. Dá-se o caso com Julieta. Beethoven sofre gritando. Teresa sofre calada. Só em 1806, quatro anos mais tarde, Beethoven ama Teresa. Ela mesma recorda com simplicidade tocante o momento. "Uma tarde de domingo, depois do jantar, Beethoven sentou-se ao piano. Preludiou primeiro. Tirou uns acordes no grave, e lentamente, com uma solenidade misteriosa, executou o cantico de João Sebastião Bach: "Si me queres dar teu coração age em sêgrêdo primeiro. Que ninguem possa descobrir nosso comum pensamento". Minha mãi e o padre cura cochilavam. Meu irmão

olhava para frente, grave. E eu, que seu canto e seu olhar penetravam, senti a vida em toda a plenitude. No dia seguinte encontrâmo-nos no parque de-manhã. "Estou escrevendo uma ópera. A protagonista está em mim, diante de mim, em toda a parte. Nunca me elevei tão alto. Tudo é luz, pureza, claridade" . . . Foi no mês de maio de 1806 que fiquei noiva dêle, com o consentimento só de meu irmão Francisco". Ei-los noivos. E vida de esperas. Antipatia. Irritações. A família alargando por futilidades o noivado. Outra feição por onde a mesquinharia se engenhou em perseguir Beethoven toda a vida. Em 1809 mais ou menos, a união é rompida. Como Dante, Beethoven idealizará a sua "Unsterbliche Geliebte". Ela é a força motriz que o conduzirá ao misticismo e á filosofia do terceiro estilo, como Beatriz, tomando a mão de Dante no final do *Purgatorio*, para conduzi-lo á beatifica viagem final. Teresa Brunswick, a imortal amada, conservar-se-á sempre sendo para o genio "o seu anjo, o seu tudo, o seu eu", como êle proprio escrevia. Este amor, como o de Dante e Beatriz, é dos mais belos que existem. Ultrapassam ambos a fantasia das lendas, adquirindo o que geralmente a estas falta, a comovente simplicidade muito humana. Mesmo no fim, avelhentado pela doença e pelo sofrer, o músico amava como em moço, a Imortal Amada. Choraré, beijando-lhe o retrato, unica recordação da separada, — o seu "Only a woman's hair", com que Swift rotulara os cabelos de Stella . . . — menos

talvez de dôr que de gratidão, pois reconheceu em Teresa o salvo-conduto que o levou á iluminação final. Teresa por sua vez conservou-se fiel, eterna prometida, daquele que ela chamara, com simplicidade genial, "o homem bom".

Aos nove anos, Beatriz aparece a Dante vestida de rubro. No Purgatorio:

"donna m'apparve sotto un verde manto".

O papel de Beatriz ainda é mais aparente que o de Teresa. Falo na obra. A filha de Folco Portinari é uma idéa fixa, genializadora do poeta. A época de Teresa produz um reflorecimento na atividade de Beethoven. E' o periodo da *Sinfonia em dó menor*, da *Pastoral*, da *Appassionata* . . . Porêem ela está unicamente visível talvez nessa op. 57. Coisa curiosa a mutação operada no caráter dos dois genios pelo imortal amor. Beethoven, um derramado, como diria Machado de Assis, que andou a contar perdulariamente em sons ideais os acontecimentos da sua vida, recolheu-se, emudece os sons em se tratando de Teresa. Dante sempre tão discreto no contar seus amores, sofrimento íntimo e familia, faz o contrário em se tratando de Beatriz: tudo conta, tudo aclara, tudo explica. Talvez por aí se possa crêr Beatriz uma idealização cavaleiresca . . . Desde o primeiro encontro Dante ama Beatriz. "D'allora innanzi dico che Amore signoreggió l'anima mia . . .". E' possível que não a

tivesse visto mais até os 18 anos como conta . . . O caso é que determina o segundo encontro para 9 anos mais tarde. "Questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo . . . ; e passando volsi li occhi verso quella parte dov'io era molto pauroso; e per la sua ineffabile cortesia mi salutó virtuosamente". E' depois dêste encontro que tem o primeiro sonho simbolico com Beatriz. E daí em diante só pensa nela. Parece que tambem aqui a diferença de nobreza . . . social, dificultou a união de ambos. Certo é que ela se ligou na terra a Messer Simone di Bardi. Talvez mesmo, e é mais provavel, já estivesse casada quando foi do segundo encontro . . . Mas o poeta parece pouco se incomodar com a circunstancia . . . Sua afeição é toda espiritual. Só o conturba a morte de Beatriz. "Io era nel proponimento ancora di questa canzone quando lo Signore de la giustizia chiamó questa gentilissima".

E chora sua desgraça.

*"E dicerò di lei piangendo, pui
Che se n'è gita in ciel subitamente,
Ed ha lasciato Amor meco dolente".*

(Vita Nova).

Nos primeiros tempos está obsecado pela morta. Tudo são pretextos para chora-la, dignifica-la, lembra-la á memoria dos homens. Depois a perdição. Finalmente a redenção com o aparecimento de Bea-

triz, relembrando pela côr do vestido, "color sanguigno", o primeiro encontro que tiveram. Dante está salvo. Novas e tão exaltadas visões tem com a amante

"per cui

*L'umana specie eccede ogni contento
Da quel ciel che ha minor li cerchi sui".*

(Inf. II).

que resolve no fim da *Vita Nuova*, não mais falar dela sinão quando fôrças lhe sobrarem bastantes para elevar á merecida altura aquela

"Anima di me più degna".

(Inf. I).

Creio ter-vos apontado quão alto êstes dois genios atingiram pelo amor. A mulher faz parte integrante da genialidade de ambos que, sem ela, não seriam nem o divino poeta nem o músico divino.

Para Beethoven, Julieta é a iniciação da vida; Teresa é a iniciação da morte. Julieta, ponto culminante do sofrimento humano; Teresa, caminho de Jerusalem. Dante recebe da Primavera a função de lhe desvendar a fraqueza da vida, mas encontra na saudação honesta de Beatriz a história das fôrças humanas descobrindo a reta orientação. Primavera —

iniciação da vida; Beatriz — iniciação da morte.
Primavera — exemplo e amostra da “selva selvaggia”;
Beatriz — estrada de Damasco.

(1924).

REAÇÃO CONTRA WAGNER

*(Estudos para uma Historia da
Música).*

A música romantica chegara ao maximo das suas intenções com o wagnerismo. Tornara-se ao mesmo tempo exasperadamente subjetiva — comentario psicologico de sêres e de ações — e exasperadamente descritiva, não sujeitando os seus programas a traços largos e faceis de imitação de ruidos da natureza, como ainda em Beethoven, mas voltando ao preciosismo programatico de Kuhnau e um pouco tambem dos cravistas franceses. A orquestra pretendia ser um livro aberto, facilmente legivel e comprehensivel desde que se conhecesse de-cór o dicionario misterioso dos motivos-condutores. A música perdera aquelas prerogativas, tão salientes no periodo setecentista, de valer por si mesma, liberta da literatura, para se tornar de novo ancila do pensamento e do drama da vida.

Não é agora ocasião de enumerar meritos e demeritos do wagnerismo. Verifica-se apenas a condição incontestavelmente cerebral a que essa música estava

submetida. Duas obras-primas formidaveis representavam aquele exato equilibrio, em que ainda a melodia e os ritmos passionais se apresentavam dentro da vida dos sentidos e sentimentalmente sugestivos: *Tristão e Mestres Cantores*. Mas tudo prenunciava uma proxima estagnação da música, á medida que os processos do wagnerismo se sistematizavam numa nova retórica que, como todas as retóricas, seria artificial, intellectual e preconceito. E já a *Tetralogia* como *Parsifal*, si ainda ricos de páginas maravilhosas, representavam essa estagnação e a decadencia. A flor culminante do wagnerismo continuava a ser *Tristão*.

Não era mais possivel progredir sobre *Tristão*, dentro da estetica do *Tristão*. Depois dêle, Wagner continuara no seu programa, sem lhe desenvolver as qualidades, sem lhe diminuir os defeitos. Culminancia. Continuar nessa concepção e mesmo nesses processos tecnicos fôra a decadencia e o estiolamento. Isso competia aos músicos de emprestimo — essa inumeravel gente pequenina, que compõe mas não tem nada a dizer. Os outros porêm, os que tinham alguma coisa a dizer, não podiam restringir-se áquela fórmula dramatica do romantismo, já levada ao seu desenvolvimento supremo pelo seu proprio criador. Assim, um espírito de reação se alastrava, timido e incompreendido, que só no final do seculo se tornaria audacioso e conciente.

Wagner tambem nesses músicos influia, e não sei mesmo de personagem musical da segunda metade

do século dezenove que não traga no corpo, mais ou menos visível, o ferrete wagneriano; mas influia principalmente para que contra êle, quer conciente, quer inconcientemente, reagissem.

Essas revoltas que permitem a evolução e se opõem ás estagnações e decadências, são fatais e muitas vezes inconcientes. O espirito é arrastado para elas, porquê é nelas que vai encontrar as condições mais favoráveis para a sua vitalidade e desenvolvimento. Assim: não ha nunca procurar-se um homem, criador como Deus, que surja de repente e seja a mola e causa unica duma revolução artistica. Não. Essas revoltas são mais ou menos universais e germinam em todos os países que sofrem daquela orientação vitoriosa e aperfeiçoada, á qual é necessario se contrapor para que imobilidade não se dê. Os homens, nesta questão, são levados pela necessidade natural do espirito, em perene evolução; e o merito de alguns dêles não está em *inventarem* as teorias reacionarias, sinão em realizarem o espirito reacionario, mais ou menos unanime, com maior constancia, maior eficacia e, diga-se o termo, maior genialidade.

As personalidades que no momento em que o wagnerismo estava já praticamente realizado, em 1870, congregaram e representaram essas possibilidades duma evolução além do wagnerismo são principalmente tres: Brahms, Cesar Franck, e Verdi.

Poderia tambem lembrar-se Mussorgski; mas o russo não representa uma possibilidade *imediate* de

reação contra Wagner. Só mais tarde é que virá fortalecer a revolta de Debussy contra o academismo e a pressão insistentemente mística e já um pouco angustiosa, dos alunos de Cesar Franck. Na realidade Musorgski nada influi na mudança imediata das direções musicais post-wagnerianas.

Essa influência se congrega representativamente nos tres compositores citados. São êles que incarnam, de maneira mais saliente e fecunda, todos os esforços feitos por uma quantidade de músicos de valor para se saltar dos dominios wagnerianos em novos, inexplorados ou abandonados campos.

Essa reação contra a idolatria da futura Bayreuth não é propriamente conciente nêles, a não ser em Verdi. Êles traziam em si o germe anti-romântico; essa a verdade. E por isso Verdi, o unico dos tres que seguira uns tempos a corrente romântica, é também agora o unico dentre êles que pensadamente se revolta contra ela.

Brahms reagia em nome da tradição, já clássica, beethoveniana. Cesar Franck também como o alemão, voltava á música pura; mas já não se limitava a continuar tradicionalmente Beethoven, como pretendia Brahms, senão que o desenvolvia indo além do mestre, e vivificando a forma da sonata pelos processos que o proprio Beethoven esboçara (1). Verdi reagia

(1) União da fuga e das variações livres á forma de sonata. (D'Indy).

por nacionalismo; e ás inovações trazidas por Wagner iria, quanto possível, afeiçoar ao character e ao passado italianos.

Durante o alvorecer da wagnerofilia, Brahms só muito a custo se impunha, mesmo dentro da Alemanha. Só depois de 68, com a apresentação do "Requiem", consegue dentro da patria uma apreciavel celebridade. Mas desastroso mal-entendido, provocado pela divulgação do manifesto musical neo-beethoveniano que êle e o violinista Joachim pretendiam lançar, causou a interminavel antipatia dos amadores e amigos de Wagner por Brahms. A' sua morte (1897) Cosima Wagner ainda não esconde o resentimento. "Disseram-me que o snr. Brahms fazia música..." escreveu numa carta. Brahms porém jamais tivera a intenção de se opor pessoalmente a Wagner. Apenas não compreendia o romantismo dramatico do outro. Seus amores eram todos para as idades clássicas. E mesmo pre-clássicas ás vezes, como no "Requiem", que lhe dera a celebridade. Seu ideal era o retorno ás formas e fórmulas beethovenianas. E realizou-as efetivamente com aplicação e mesmo genialidade. Sem o minimo proposito de inovar o que quer que fosse. Estritamente tradicional. Deiters, no seu modesto livrinho, observa com justeza: "Brahms segue o passo de Beethoven com vontade e firmeza cada vez mais completas. Nêle a forma continua tal qual no-la deixaram os grandes mestres; e não faz o minimo esforço para quebra-la". Na evolução mu-

sical êsse é o aspeto com que nos aparece Brahms. Conservava nítida e viva a tradição formal clássica e permitia, antes, preparava o desenvolvimento do espírito beethoveniano de Gustavo Mahler.

Cesar Franck foi um anarquista místico cuja enorme influência abriu todo um período de música católica em França, e, quando não católica, de carater preponderantemente religioso. Gustavo Derepas, citado por D'Indy, diz que "o misticismo de Cesar Franck traduz diretamente a alma e lhe conserva plena consciencia nos seus transportes para com a divindade; guardando a pessoa humana a sua integridade através das expressões alegres ou dolorosas do amor. E isto se dá porquê o Deus de Cesar Franck lhe é revelado pelo Evangelho, e se distingue do Wotan dos Nibelungen, como a luz do meio-dia da palidez crepuscular. Franck abandona aos alemães as cismas nebulosas, e conserva sempre, dos franceses, a luminosa razão, o bom senso, e o equilibrio moral". Apesar da injustiça evidente de considerar o misticismo de Wagner pela personagem do deus Wotan e não pelas teorias dir-se-iam católicas do grupo Tannhäuser-Lohengrin-Parsifal, ha na crítica de Derepas uma justa compreeensão do misticismo franckista. Mas Cesar Franck era, no melhor sentido da palavra, um revolucionario. Sinceramente religioso, retoma a tradição dos grandes místicos musicais da sua patria de nascimento; e si se apoia na tradição, não se restringe a ela como Brahms, mas é para desenvolve-la, e enriquece-la de novas possibili-

dades. E de tal forma inovador se apresentava, que o proprio Brahms não o compreendia e nunca soube vêr nêle o continuador não só dos grandes místicos católicos e luteranos dos seculos 16 e 17 musicais, como ainda o continuador do proprio Beethoven da terceira fase.

Franck estudara seriamente Wagner e, apropriando-se da harmonização dêste, avançava um passo mais, vivendo em perpétuo movimento modulatório, o cromatismo do Tristão, assim como prenunciava a dissolução da tonalidade. E retornava também á música pura; já não porêem em nome da tradição, como o seu par germanico, mas em nome do progresso, criando sempre novas formas e mostrando futuros de maior largueza.

A evolução geral da música beneficiou muito mais do seu exemplo e obra, que do protesto de Brahms. Este é quasi uma personagem insulada. Abre um ramal na evolução, que poucos seguem e cessa breve. Cesar Franck é o traço de união mais legítimo entre o último romantismo e a chamada escola impressionista. Si na sua obra, concepionalmente e formalmente se contém muito menos impressionismo que nos ultimos quartetos de Beethoven e nas composições de Schumann e Mussorgski: é de sua harmonização que derivam, em grandissima parte, as vaguezas sonoras que simultaneamente criavam nas derradeiras décadas do seculo, varios compositores de França.

Mas si Franck reagia principalmente em nome do progresso, abrindo as portas da Schola Cantorum e proporcionando armas para a futura revolução impressionista, Verdi na Italia reagia, nacionalizando tudo o que a estetica wagnerista apresentava de nacionalizavel.

Continuara a princípio a decadencia languida e monotona da ópera italiana, apenas juvenilizada, de longe em longe, pela rapida aparição duma obra-prima: *Barbeiro*, *Guilherme Tell*, *Norma*, *Don Pasquale*... Novo sobressalto êle dera a essa penosa fadiga com o *Rigoletto* de 1851. Mas nada impedia que a decadencia continuasse porêem. Verdi percebia muito bem êsse estado-de-coisas, e é certo que se preocupou com a reforma dos estudos musicais nos conservatorios de Italia. O seu "tornate all'antico e sarà un progresso", da carta a Francisco Florimo, ficou célebre. Mas a obra de Wagner já nesse tempo era bem conhecida dêle, e o perseguia ainda mais a idéa da possivel influência germanizadora do wagnerismo. Duma outra carta, citada por Bonaventura, essa preocupação salta evidente e vemos o velho, de bondade tão celebrada, irritar-se: "Nós, que descendemos de Palestrina, si imitarmos Wagner cometemos um crime musical". O seu ideal de homem que vivera o periodo de unificação da patria, era todo nacionalizador. Por isso ei-lo que apresenta um modêlo do que a Italia tinha a opor á criação romantica do alemão. No *Don Carlos* de 67, e na *Aida* de 71, a sua mu-

sicalidade, com a primeira se enerva, e com a segunda se transfigura. Verdi inteligentemente não contrapõe o passado ao presente, como Brahms, e si não vai harmonicamente alem de Wagner, como iria Cesar Franck, ao menos se apressa a estudar a lição wagneriana, e enriquece sua harmonia e orquestração. E' verdade que o seu nacionalismo ainda titubeia, e as duas novas peças se recortam pelo figurino da Grande Opera Historica Francesa.

Vem em seguida, o longo periodo de calma em que no silêncio da reflexão mais se lhe antolha necessario reagir contra o enganoso encanto do drama lirico. E trabalha de novo. Surgem *Otelo* e *Falstaff*, das mais italianas óperas que se conhecem. A' orquestra comentadora, ao motivo-condutor cerebral e preconcebido, á mistica e ao recitativo dramático do wagnerismo, opunha o predomínio vocal, que fôra a glória dos seculos dezesete e dezoito nacionais, ainda ecoante nas obras de Rossini, de Bellini e Donizetti; opunha a melodia apaixonada, claramente organizada; opunha a música nascendo da propria ação dramática; e opunha mais a alacridade meridional, um pouco facil, do humorismo italiano, que para êle se representava em Cimarosa. O esforço do velho era sublime. A reação dava-lhe duas obras magnificas e uma delas, o *Falstaff*, sua mais perfeita obra-prima. E' certo que o seu exemplo caia em chão gasto e poucas boas espigas deu. Um *Mefistofeles*, uma *Boemia*... Muito poucas. A grande maioria era ainda a

decadencia, a que só o renascimento musical italiano dos tempos atuais, poria fim.

E' nêsses tres contemporaneos de Ricardo Wagner que se guarda germinalmente o anseio de progressão musical, após a culminancia do drama lirico do Romantismo. Representam êles, com as suas personalidades distintas e diversas orientações, a sintese de todos os esforços da música para se libertar duma solução perfeita que não podia mais ter continuidade.

E' mais ou menos verdade que em arte todo progresso, ou melhor, toda evolução não se realiza tecnicamente e idealmente da mesma forma. A evolução tecnica se dá pelo desenvolvimento, ao passo que a evolução estetica se dá pela reação. Si as formas vivem e crescem por constante soma e ajuntamento, o espírito se desenvolve na perpétua revolta.

(1924).

TERMINOLOGIA MUSICAL

O prof. Sá Pereira que é músico sério (e me parece que lhe estou dando um dos maiores elogios que a gente possa dar a um músico, gente pouco séria, que no geral caminha por palpites), o prof. Sá Pereira levantou, pela "Ilustração Musical" passada, um problema de grande importancia pra nós: o da fixação duma terminologia musical brasileira. A importancia do problema, está claro, é muito mais na-

cional que exclusivamente musical. Um individuo pode falar errado todos os termos musicais que emprega e fazer música boa. Mas a fixação duma terminologia tecnica nacional tem importancia enorme, principalmente em países que nem o nosso, onde a importação de individuos profissionais é feita em larga escala. Porquê palavras fixas e nossas se tornarão mais um obstaculo á estrangeirização que êsses profissionais importados, conciente ou inconcientemente trazem consigo.

A fala portuguesa que os tempos da Colonia nos herdaram, é relativamente pobre em terminologia artistica geral. Tão pobre em termos de arte quanto rica em termos nauticos. As artes no geral evoluíram sem a colaboração de Portugal; a musicologia luso-brasileira é pauperrima, das mais pobres do universo. Isso faz com que tudo quanto lemos e sabemos a respeito de artes, seja colhido em livros de outras linguas, especialmente franceses. Só muito recente, e beneficamente, a lingua alemã está entrando em concorrência com a francesa. Ora quando a gente escreve sobre qualquer arte, em lingua nacional, a todo momento esbarra em vacuos vocabulares penosissimos. E não me censurem por falar "esbarrar em vacuos", quem já andou de aeroplano sabe como a expressão está verdadeira.

Por tudo isso se faz necessario que determinemos quanto antes uma terminologia musical brasileira. E principalmente porquê a música brasileira, não tem

dúvida nenhuma que é a mais desenvolvida das artes nacionais. Acho mesmo que não seria impossível realizarmos um congresso, composto de músicos e conhecedores profundos da nossa fala, para organização dum vocabulário musical. Os nossos conservatórios podiam muito bem tomar a peito essa empresa, cujos resultados seriam trazer a paz aos nossos espíritos musicais.

Mas uma primeira e quasi insuperável dificuldade viria dos termos musicais propriamente brasileiros, de emprêgo popular. Inda nestes dias de setembro pude observar isso bem, nos poucos dias em que a minha paixão pelos dourados e trairões, me levou a beira-rio do Mogi-Guaçu. Viaginha bem frutífera até, pois que pude anotar alguns acompanhamentos de viola, melodias caipiras, além de motivos ritmico-melódicos do nosso maravilhoso sabiá de peito vermelho. As noites foram de lua-cheia e o João Gabriel tirou a viola do saco, temperou a bichinha e se cantou bastante. Se cantou "modas", que é mesmo o gênero das cantigas sem dança que usamos por aqui. Mas já no emprêgo desta palavra, pude surpreender no vivo, o fenómeno que por hipótese, muito racional aliás, eu dera no prefácio das minhas "Modinhas Imperiais". Os romances cantados e rurais paulistas se distinguem bastante dos nordestinos. Uma distinção constante é o tamanho das peças. A verborragia nordestina leva os cantores de lá a construir peças

enormes. O nosso caipira, muito mais casmurro e pouco amigo da fala, constroi, na infinita maioria dos casos, romances curtos, que atingem no geral as vizinhanças dos vinte versos. Ora, a todo instante, êles falavam em "modinhas" por "modas", generos musicais que na terminologia geral do país são diferentíssimos. Mas na verdade, os meus caipiras não estavam trocando um termo pelo outro não; era simplesmente a precisão de carinhar, tão brasileira! que os levava a substituir "moda" pelo seu diminutivo, mais delicado e caricioso.

Mas si neste caso não havia confusão de termos com significação diversa, mas apenas colisão, pelo emprêgo dum diminutivo sentimental, tem numerosísimos outros casos em que o povo troca um termo pelo outro, fazendo tal barafunda que eu, por exemplo, vivendo na observação do nosso populario poetico-musical, fico às vezes desesperado pra descobrir o conceito legítimo a que uma palavra se refere. Nesta excursão ao Mogí, inda anotei o emprêgo de "toada" e de "voz" por "melodia". E poderia ainda citar um diluvio de fatos semelhantes.

Outra razão que dificulta muito a fixação duma terminologia, é o emprêgo mais ou menos metaforico que fazem de termos tecnicos, literarios, jornalistas e discursadores. Sobre isto ha coisas interessantissimas a respigar nos autores, e que dão pra encher um livro volumoso. Cito apenas uns exemplinhos. Anedota que me é especialmente cara é a que conta do meu

avô, dr. Leite Moraes, ter exclamado numa das lições dele, quando lente da Faculdade de Direito de São Paulo: — “*Na contradansa da Justiça, o crime dansa de vis-à-vis com a pena*”! Metafora de fazer babar de inveja os condoreiros. . .

Na plataforma do dr. Getulio Vargas, como candidato da Aliança Liberal, vinha esta curiosa passagem: “Realizada esta (a estabilização da moeda), tornava-se necessario um *compasso de espera* para que em torno da nova politica cambial se processasse o reajustamento da nossa vida economica”. E assim em metáforas boas e ruins, o sentido conceitual dos termos vai se deturpando, e essa deturpação vai afetar a propria terminologia tecnica.

Quanto á palavra “síncope”, lamento que o prof. Sá Pereira logo pra começar tenha se extraviado em nugas de pronúncia, em vez de ter aventado algum problema bem mais importante de fixação de conceito, ou de adopção de alguma palavra nova como substitutivo a algum termo estrangeiro. O prof. Sá Pereira ataca a palavra “síncopa”, a que prefere “síncope”, com boas e más razões. Achar que a “síncopa” é uma palavra pesadona e “síncope” é leve, é sentimento individualista e não adianta nada. Então se poderia retrucar que síncopa é preferivel, pois os substantivos acabando em *a* são muito mais numerosos e portanto muito mais da indole da lingua que os em *e*. E esta é uma razão de ordem científica e etnografica muito importante. O bom Moraes regis-

tra síncopa, syncopa e syncope, dando "desmaio, desfalecimento" como sinónimos desta última, e distinguindo as primeiras como figuras de Gramatica. Já o Simões da Fonseca só registra syncope, que refere á Gramatica, á Música e ao acidente fisiológico. Figueiredo, que por ser o último em data acha jeito de chegar sempre atrasado, afirma que syncopa ou síncopa é voz desusada!!! E repete a mesma tolice que o Simões, ao definir o conceito musical da síncopa. Por onde se vê a precisão em que estamos de fixar o conceito exato e integral das palavras musicais.

O artigo já está enorme pro espaço que me dão... Mas não posso esquecer os nossos tão raros como detestáveis dicionários musicais. Coelho Machado registra apenas syncope. Isac Newton dá síncopa e syncope, mas pra seu uso guarda apenas syncopa! O prof. Lavenère, de Alagoas, sempre mui cuidadoso na sua terminologia, usa sistematicamente syncope, mas já em S. Paulo os professores Gomes Cardim, João Gomes Junior, Samuel Archanjo dos Santos empregam syncopa, nos seus livros musicais.

Tudo isso prova que as duas fórmulas coexistem desde muito dentro da nossa fala. Ou quem sabe si desde sempre, pois Figueiredo cita as fontes latinas syncope e syncopa?... Formas duplas de grafia e pronúncia duma palavra são frequentes; e muito mais importante será fixar exatamente uma definição de síncopa, ou, si quizerem, de síncope, pra que não se fale mais, como o tonto do Figueiredo, que a tal

consiste na "ligação da última nota (!) dum compasso (si a música não tiver compasso, então não pode se dar síncopa?) com a primeira do seguinte"!...

(1930).

O THEREMIN

O sr. Max Wolfson apresentou ontem ao público paulista o instrumento eletro-magnético inventado pelo professor russo Leão Theremin. Trata-se dum instrumento cujo som é obtido pela transformação de frequências em vibrações sonóras. O instrumento inda é pauperrimo, principalmente na construção primitiva em que o sr. Max Wolfson o apresentou ontem. Na Europa êle já está bastante desenvolvido, principalmente na solução que lhe deu Marthenot. Nesta solução, o som já é obtido por meio do teclado; e uma série de registros, á maneira do órgão e do harmonio, permite ainda a obtenção de timbres variados. No aspeto em que o escutamos ontem na Sant'Ana, repito, o instrumento é deficientissimo. Provido de só dois "timbres", si é que posso me exprimir assim. Com efeito: no registro grave os sons se assemelham extraordinariamente aos do violoncelo, e fôrça é confessar que são lindissimos. Já quando o instrumento passa prás duas oitavas mais agudas (a extensão total é de quatro oitavas), o som

dá idéa dum violino... de sôpro! A timbração se torna agressiva e meia fatigante.

Está claro que nada disso diminuí o interesse musical da invenção de Theremin. Nem é possível por agora ajuizar do seu destino. Não creio absolutamente que o instrumento venha a matar todos os outros instrumentos já existentes, e muito menos que venha a substituir a orquestra, como já se chegou levianamente a dizer. Isso é uma bobagem sem nome. Antes de mais nada não existe uma "orquestra", a não ser como conceito abstrato. O que existe são muitíssimas orquestras e a finalidade prática, (quero dizer, como resultado sonóro e função fisiopsíquica) da orquestra de Mozart é enormemente diversa da orquestra de Stravinski na *Sagração da Primavera*. E a orquestra na sua solução européa, não é apenas enormemente, mas *fundamentalmente* diversa da orquestra dos farrós da Antiguidade, do gamelão asiático ou do "chôro" brasileiro. Nem por isto deixam todas estas de ser outras tantas soluções objetivas dessa noção de ajuntamento de instrumentos, que se define com a palavra *orquestra*. Assim: o instrumento eletromagnético jamais substituirá nenhuma das orquestras existentes. O seu valor está em ser mais um instrumento novo, que se poderá ajuntar a qualquer solução de orquestra já existente, ou que, na mais optimista das hipóteses, talvez faça algum compositor ou muitos compositores escreverem obras pra uma orquestra composta exclusivamente de Theremins e

Marthenots. Mas quem quizer ouvir a "Heroica" ou o "Amazonas", terá sempre que recorrer aos instrumentos exigidos por Beethoven ou Vila-Lobos. E caso o instrumento eletro-magnetico consiga algum dia imitar com absoluta perfeição (que tolíce! pois o som dos instrumentos têm os defeitos de chiado, de esfregação, de dedilhação, de percussão, que o som de ondas etereas, sem materia vibrante, não poderá obter, me parece...) caso venha a obter a imitação absoluta de todos os instrumentos, ou mesmo só de alguns, então o Theremin não será de nenhum, absolutamente nenhum proveito musical, e sim um proveito economico. A sua finalidade não será mais estetica e sim prática.

A meu ver, (sou pobre aliás nestes abismos de eletricidade) o instrumento de ondas etereas, não virá substituir coisissima nenhuma; vem apenas, e êsse é um merito que poderá se tornar formidavel, enriquecer as possibilidades instrumentais de agora. Mas isso mesmo, só se o desenvolverem muito, o que é licito supor.

Várias considerações ainda me desperta o instrumento, e é impossivel faze-las todas aqui. Uma das mais curiosas é de ordem estetica. O som, sendo obtido sem intromissão imediata de materia nenhuma, é o mais puro possivel, ou duma vez: é inteiramente puro, é o Som. Interessantissimo será pois analisar acusticamente o som obtido, verificar si todos os harmonicos dele são reproduzidos com a gradação per-

feita, se alguns intermediarios são mais fracos, emfim, analisar-lhe o que mais diretamente constitui o timbre dele. A' primeira vista, a gente imagina que os harmonicos devem ser identicos em existencia, apenas com a gradação matematica da sua seriação. Si for assim, o instrumento eletro-magnetico obtem o som numa especie de integralidade abstrata, assimilavel pela sua fixação ideal ao som abstrato com que, em acustica, em harmonia, em qualquer disciplina musical que não seja a execução, ou a composição, se fala em Do, na escala de Do Maior, no acorde de Quinta Aumentada. Um compositor legitimo jamais imagina uma melodia do-mi-sol. O que êle inventa e compõe é a melodia do-mi-sol pra voz de soprano, pra contrabaixo, pra bandolim, isto é, sons imediatamente distintos pelo timbre em que se realizam. O "Theremin" viria afetar singularmente essa concepção logica da composição, caso os seus sons sejam efetivamente assimilaveis ao Som totalmente puro e por isso identificavel ao Som abstrato, desprovido de harmonicos, desprovido de materia executante...

Ainda outra consideração curiosa é o fenomeno historico do Theremin, que me deixa muito ceptico a respeito da sua adopção, pelo menos contemporanea. E' justo num periodo em que a sociedade humana se mostra musicalmente mais crua, mais rispidamente ritmada, mais duramente sonora; num periodo em que os instrumentos de corda e arco estão

enormemente desprestigiados, são frequentemente retirados da orquestra contemporânea: que aparece êste instrumento de ondas etereas, que é a idealização da gemedeira, a sublimização da lamuria, a gigantização do portamento. Imagine-se uma virgem tísica executando a "Rêverie", de Schumann, num instrumento assim! Gigantização, sublimização, idealização, si quizerem. Mas nem por isso deixa de ser o portamento cansativo, a imagem da lamuria, a assombração da gemedeira. E' um instrumento sentimental. Não me parece que venha a ter utilização artistica valiosa na fase historica em que vivemos. Digo "utilização artistica", vejam bem, e nunca "utilização social", porquê no tempo nosso, ao mesmo tempo que Stravinski controí a "orquestra", de "Mavra", com a martelação de quatro pianos apenas, quando Vila-Lobos, no "Noneto" chega a fazer um trecho exclusivamente de bateria, quando o "Monumento Funebre do Soldado", tem a sua orquestra exclusivamente composta de tantans, gongos e sinos repicando, a sociedade se descabela em valsas ianques, a canção brasileira morre de gemedeira ingênita, e a boca universal se queixa no mel safado de *Adiós, mis farras*. Socialmente, é possível que o instrumento eletro-magnético seja em breve o instrumento do coração das familias e dos cabarés. . . Artisticamente, duvido muito que se vulgarize na obra franca, rija, mascula de Hindemith, de Prokofief ou de Vitorio Rieti.

(1931).

FOLCLORE

ROMANCE DO VELUDO

Não sou folclorista não. Me parece mesmo que não sou nada, na questão dos limites individuais, nem poeta. Sou mas é um individuo que, quando sinão quando, imagina sobre si mesmo e repara no sêr gosado, morto de curiosidade por tudo o que faz mundo. Curiosidade cheia daquela simpatia que o poeta chamou de "quasi amor". Isso me permite ser multiplo e tenho até a impressão que bom. Agora que principio examinar, com o deficiente conhecimento meu, certos documentos folcloricos, tenho mesmo que afirmar estas coisas verdadeiras. Provam meu respeito pela sabença alheia, e afirmam meus direitos de liberdade.

Eis o ROMANCE DO VELUDO:

M. 69

Ne . ti . nha que estás fa . zen . do Ca

. la . da a . i na co . zi . nha? Stou pon . do a . gua no

fo . go pra ca . fé, mi . nha vó . zi . nha. Ne .

zi . nha. E vi . vo a . qui to . do sa . ra . pan . ta . do, co . mo gam .

. bá que ca . iu no me . la . do! E vi . vo a . qui to . do sa . ra . pan .

ta . do, co . mo gam . bá que ca . iu no me . la . do!

— *Netinha, que estás fazendo*

Calada aí na cozinha?

— *Estou pondo agua no fogo*

Pra café, minha avozinha.

— *E vivo aqui todo sarapantado*

Como gambá que caiu no melado . . .

— *Netinha tu deste um beijo*
Ou eu estar enganada?
— *Vozinha, é o estalo da lenha*
Que está no fogo molhada.

(Refrão).

— *Netinha, tu não me negues,*
Com quem estás conversando?
— *Vozinha, é a chaleira*
Que está no fogo chiando.

(Refrão).

— *Netinha, que modo é êsse!*
Responde-me assim brejeira?
— *Vozinha, eu me queimei, ai!*
Nesta maldita chaleira.

(Refrão).

E a velhota desconfiada
De tão inocente santinha
Resolveu ir vagarosa
Surpreende-la na cozinha.

(Refrão).

Ao chegar lá a velhota
Ficou toda admirada:
Nos braços do primo Joca
'Stava a moça recostada.

(Refrão).

Colhi este documento em Araraquara, cantado por moças. Era coisa escutada na infância, da boca dum palhaço preto que ás vezes portava na cidade. Como chamava o palhaço não sabiam. Cresceram e nunca mais o viram. De-certo morreu.

Falo "de-certo" porquê é muito possível que se trate do famoso palhaço Veludo. Si é o mesmo, devia estar velhusco pelo menos, quando as moças o escutaram nos primeiros anos dêste século. Porquê, indagando, sube que bem na Monarquia, andou pelo Estado um palhaço preto cantador, equilibrista, saltador, um faz-tudo muito apreciado, se chamando Veludo. Pelo menos é certo que êste conhecia o refrão do Romance e o cantava no Lundú bem espalhado, de que falarei no proximo número desta *Revista de Antropofagia*. Ora como êste lundú, tratando da vida do escravo, já não podia interessar muito aos frequentadores de circo do século vinte, muito possível que Veludo o tenha abandonado, intrometendo o refrão dele noutra cantiga se prestando a isso.

Mas, do Veludo ou de outro palhaço preto, o Romance continua um documento literario-musical interessante do nosso populario. Se ajuntaram nele um texto tradicional português inteiramente deformado e um refrão afro-brasileiro.

O texto é deformação de assunto europeu. A idéa de, se aproveitando dos fenomenos da natureza ou da vida, iludir na resposta a uma pergunta que desconfia dos nossos amores se satisfazendo, é antiquissima. Sei

que vai pelo menos até a Idade Media. E se espalha tanto que a encontramos na Escandinavia, na Bretanha, na Italia, no sul da França, na Catalunha.

Em França temos as admiraveis réplicas de Marion (H. Möller, *Franzoesische Volkslieder*) principiando assim:

- *Qu'allais-tu faire à la fontaine?*
Corbleu, Marion!
- *J'étais allé' quérir de l'eau,*
Mon Dieu, mon ami!
- *Mais qu'est-ce donc qui te parlait?*
Corbleu, Marion!
- *C'était la fille à not'voisine,*
Mon Dieu, mon ami!

(etc.).

Um texto catalão (*Grove's Dictionary*) principia assim:

- *Mare mia, mare mia, sento gran ruido.*
- *Ne son las cambreras que saltem y riuhen*

(etc.).

Em Portugal a idéa apparece algumas feitas. Na *Dona Aldonça* (Th. Braga, *Romanceiro Geral Português*) a criança de pecado é disfarçada assim:

— *Ai, dize-me, oh Valdivinos,
Que levas na aba da capa?*

— *Amendoas verdes, meu tio
Desejo de uma pejada. (etc.).*

A idéa volta no romance do Frei João. Na versão de Pedro F. Tomás (*Velhas Canções e Romances Populares*), a mulher secunda pro amante que não pode abrir a porta porquê tem “o menino ao colo” e o “marido á ilharga”. Este acorda porêm; e o texto corre:

— *Quem é êsse, mulher minha,
A quem da-las tuas falas?*

— *E' a moça a perguntar
Si cozia, si amassava. (etc.).*

Frei João veio namorar também as cunhãs do Brasil. A intimidade foi tamanha que elas até botaram nele o diminutivo dengoso de Frei Joanico, numa das versões que Pereira da Costa dá no *Folclore Pernambucano*.

O mais desagradavel pra mim é que não acho nos meus livros o romance portugua donde saiu o do Veludo. Deixo isso pra quem tiver mais livros e mais conhecimentos. Na certa que existe lá, pois que Eugenio de Castro o parafraseou lindamente no Romance que vem em *Silva*:

- *Quem é que anda abrindo portas,
Filha, aqui ao pé de mim?*
— *Senhora mãe, é o vento
Que abre as portas do jardim. (etc.).*

Entre os cleftas porêm (*Canti Popolari Greci*, N. Tommaseo), a *Maria*, violenta como era justo que fosse entre aqueles cangaceiros, se aproxima bem do nosso romance:

- *Maria, ch'ha egli il tuo letto che schianta come*
[canna?
— *Mamma, una pulce m'ha morso al capezzolo della*
[zinna.
— *Matta, pulce non era, mā gli era un giovanetto,
Era il giovane che t'ama, il giovane che ti piglierà.*
— *Mamma, non immalizire; mamma, non prendere*
[a male:
Il giovane che mi ama, é lontano in terra straniera.

Quanto á música, o *Romance do Veludo* é, pela estrofe, um documento luso-brasileiro, com base ritmica e melodica na habanera, e, pelo refrão, tradicionalmente reconhecido como afrobrasileiro. E' delicioso. E bem familiar pros que sabem um bocado a música brasileira do seculo dezenove.

A primeira frase da estrofe é curiosa. Possui um salto de quarta justa difficil de entoar. O natural era a terça menor pulando pro sol. De fato: Um dos

temas espanhois empregados por E. Lalo na *Sinfonia Espanhola* (1875) principia por uma frase que é exatamente a do nosso *Romance* como arabesco melódico. Também a frase inicial na estrofe do *Balancé* português, repete, sem arsis, o mesmo desenho. Ambos os documentos trazem o salto de terça menor porê. O fato é que as moças cantavam a quarta justa, e essa dificuldade rebuscada, que não sei, nem elas, si era do Veludo ou delas, apesar da tendencia natural do povo pra facilitar as coisas, concorda curiosamente com a melodica brasileira das modinhas, tão torturada no geral.

Quanto á tercina que aparece no 12.º compasso, é realizada com um apressando, característico da música popular brasileira. O tempo fica, na realidade, diminuido da semicolcheia que devia estar logicamente no 1.º som dele, pra que o motivo ritmico do tempo anterior se repetisse. Esse apressando é um dos tiques curiosos e sistematicos do nosso populario e ocorre até em dansas. E' uma subtileza rica da nossa música e proveio naturalmente do cacoete popular que, facilitado pela ignorancia, leva os cantadores a diminuir o valor dos sons compridos, difíceis de sustentar. Sistematizado no Brasil em elemento expressivo e corrente, de-certo foi a causa das antecipações sincopadas nos finais de frase, coisa vulgarissima entre nós (cocos, martelos, emboladas, maxixes, sambas), e também ocorrente nos *Spirituals* e peças de jaz afro-iânques. De fato: depois do apressando,

as moças faziam uma paradinha no ré imediato, de maneira que o movimento, prejudicado um instante, se normalizava outra vez.

O Romance do Veludo é um documento curioso da nossa mixórdia étnica. Quer como literatura quer como música, dansam nele portugues, africanos, espanhóis e já brasileiros, se amoldando às circunstâncias do Brasil. Gosto muito dêsses coctails. Por mais forte e indigesta que seja a mistura, os elementos que entram nela afinal são todos irumoguaras; e a droga é bem digerida pelo estomago brasileiro, acostumado com os chinfrins da pimenta, do tutú, do dendê, da caninha, e outros palimpsestos que escondem a moleza nossa.

(1928).

LUNDU DO ESCRAVO

Tendo colhido aquele Romance de que dei notícia no último número desta "Revista de Antropofagia", como falei, sube da existencia do palhaço preto Veludo. Pelas coincidencias dele ter portado muita feita em Araraquara, ser preto e as moças guardarem o Romance da boca dum palhaço preto de Araraquara mesmo, achei que de-certo o Veludo é que cantava o documento.

Sei com firmeza mas é só que êste palhaço tirava um lundú em que vinha o refrão do Romance, com variante mirim:

*"Eu fiquei todo sarapantado
Como gambá que caiu no melado".*

Esse lundú é bem da nossa tradição, pelo menos no Brasil central. Dona Alexina de Magalhães Pinto ("Cantigas das crianças e do povo", ed. Alves, pg. 82) dá uma variante da música em que também o refrão se modifica assim:

*"Iô ficou tudo espantarrado
Como um pintinho que caiu no melado".*

(Também a versão de S. Paulo capital, que vem adiante conserva "espantarado", com *r* brando).

Das estrofes da que chama "cantiga de palhaço", dona Alexina de Magalhães Pinto dá só uma.

Um senhor de Araraquara, junto com outra estrofe, me restabeleceu o refrão em fala mais típica:

*"E iô ficô todo assarapantado
Como gambá que caiu na raçada".*

(Raçada com *r* brando é laçada).

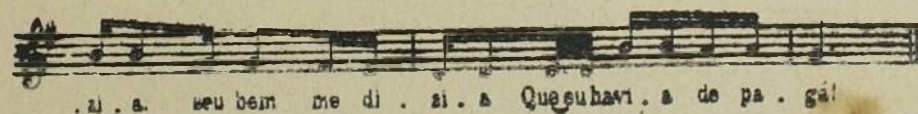
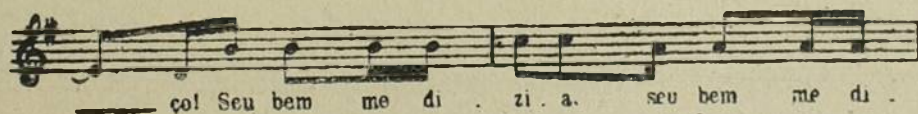
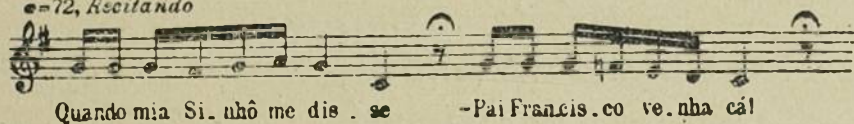
Outro senhor do Tietê trouxe pra mim mais uma estrofe, escutada lá.

Mais outra senhora de Araraquara, mais uma estrofe também. E foi da memória dela que Veludo renasceu com as macaquices, nome, côr e tudo.

Finalmente minha felicidade me levou pra um

senhor. velhusco já, com memoria de genipapo indelevel, voz musical e bondade como ninguém. Este senhor foi praceano aqui da capital toda a vida, e ali por 1876, vazava as energias de curumim, frequentando o circo da companhia Casali, que parava sempre meses no largo de S. Bento. Depois o menino tomava sorvetes na confeitaria perto. Pois nessa companhia é que estava o Antoninho Correia, palhaço brasileiro de côr branca. Se pintava de preto e tirava tambem o lundú. E pude ajuntar mais uma estrofe e a versão musical completa que vai aqui junto. Com mais outra estrofe me dada por uma senhora de S. Paulo, reuno um Lundú do Escravo, já bem satisfatorio no tamanho. Assim:

♩=72, Recitando



I (Araraquara)

*Quando mia sinhô me disse:
— Pá (i) Francisco, venha cá;
Vá lá na sanzalaria
Zicuiêra (recolher) us criurinho (crioulinhos).*

*Eu fiquei todo espantarado
Como gambá que caiu no laço!
Seu bem me dizia (ter)
Que eu havia de pagá!*

II (S. Paulo)

*Quando mia sinhô me disse:
— Pai Francisco, venha cá;
Vai chamá sua feitô
Que tu tá para apanhá,*

(Refrão).

III (S. Paulo)

*Quando mia sinhô me disse:
— Pai Francisco, venha cá;
Vai cortá as tuas unha
Que tu tá para casá,*

*E eu fiquei todo contentado
Como gambá que saiu do laço!
Seu bem me dia (ter)
Que eu havia de casá!*

IV (Minas, D. Alexina de M. Pinto)

*Quando meu sinhô me disse:
— Pai Francisco, venha cá;
Vá lavá tua zipé (teus pés),
Que tu tá pra te casá,*

(Refrão).

V (Araraquara)

*Quando mia sinhô me disse:
— Pai Francisco, venha cá;
Vai lá na sanzalaria
Que tu tá para casá,*

(Refrão).

VI (Tietê)

*Quando mia sinhô me disse:
— Pai Francisco venha cá;
Vai buscá papé e tinta,
Pra você se escrevinhá,*

(Refrão).

Como se vê, os passos principais da vida do escravo estão aí todos. (Aliás a última estrofe, interpretei por mim como alforria). Trabucou, recolheu os crioulinhos, levou bacalhau que não foi vida, mas porêem na sanzalaria se arregalou, tirando uma linha com as boas, lavou o pé, cortou a unha, casou, casou,

casou! Casou por tres estrofes, dando tempo prá velhice chegar. Pois então, depois duma quarta-feira em que lhe geou na cabeça, Francisco virou Pai Francisco, e o dono o alforriou. E essa vida os palhaços eternizavam no circo pra divertir filho de branco. "Fio dim baranco", os Pais Franciscos falavam...

*("Quando iô tava na minha tera
Iô chamava capitão,
Chega na tera dim baranco
Iô me chama Pai João")*.

*("Canções Populares do Brasil",
Brito Mendes).*

Tambem a estrofe dos crioulinhos a gente pode interpretar, creio, como a dramatica venda dos filhos de escravos. Neste caso ficaria como antepenultima estrofe.

Na versão musical que registro parece ter junção de músicas diferentes, ou pelo menos acrescentamento de parte. Com efeito nem dona Alexina de Magalhães Pinto nem ninguém, a não ser o menino que comia sorvete, espetaculo acabado, conhecia o distico:

*"Se bem me dizia
Que eu havia de pagá (ou, casá)".*

Porêm essa parte, falando musicalmente, não

discrepa do resto do refrão e parece de origem africana também.

A reunião de documentos musicais distintos é muito comum no populario brasileiro. Exemplo típico dêsse engrandecimento foi, no Nordeste, (Silvio Romero) a mania de finalizar qualquer reisado com a representação do Bumba-meu-boi, embora discrepando do assunto anterior. (O que aliás concorda com a arquitetura das trilogias gregas terminando com uma comedia). No meu "Ensaio sobre Música Brasileira" dou uma versão paulista do "Sapo Cururú" em que o texto e a música vêm acrescidos dum refrão, mas discrepante por completo. Nas rodas infantis brasileiras é comum êsse processo de encompridar a cantiga pela junção de várias rodas.

A forma musical da Suite é positivamente uma das preferidas pela nossa gente. Está nos fandangos de Cananea, se manifesta no Congado, no Maracatú, no Boi-Bumbá, no Pastoril, etc. Essa tendencia foi em parte, me parece, o que impediu maior generalização dos documentos musicais pelo país. As peças eram compridas por demais pra ser facil a transmissão oral de texto e música. Si essas dansas, por serem dramaticas, e por isso com entrecho mais ou menos obrigado, forçavam a que no texto se desse apenas variante dum modelo inicial, ficou hábito cantarem êle com música nova, inventada no lugar. Lá no Norte, onde principalmente o Bumba-meu Boi é representado todo ano (no Nordeste pelo Natal,

na Amazonia pelo S. João) a música muda muito de cidade pra cidade, de engenho pra engenho até. Em certos lugares como em Belém e no Recife, a música às vezes muda de ano pra ano, pelo que me informaram. Não digo que seja bem nem mal isso, porém levou o pessoal prá utilização de foxtrotes e maxixes importados, o que pode acachapar a invenção dêste povo preguiça.

Quanto especialmente ao documento que revelo hoje, o principal valor dele está na liberdade ritmica da estrofe cantada. Si não botei compasso nela foi pra caracterizar mais isso. O primeiro verso vai bem batido no ritmo e no tempo. Os outros tres vão com uma liberdade prosodica, um rubato de expressão oratoria, impossivel da gente registrar com os valores da tão deficiente grafia musical. Me parece que os nossos compositores deviam de estudar mais essa tendencia pro recitativo de expressão prosodica, e pro ritmo livre, de muito documento popular brasileiro. Porquê na composição artistica, os que estão inventando já dentro da especie brasileira, permanecem por demais dentro da forma quadrada. Isso dá prá obra deles uma essencia de pasticho muito! Do mesmo jeito que, dos nossos romances tradicionais, a poesia artistica poudé tirar uma liberdade estrofica em que a gente fica bem comodo, os nossos compositores podem conceber normas caracteristicamente brasileiras de criar melodia infinita. Nas emboladas, nos cocos, nos desafios, nos pregões, nos abôios, nos lundús e

até nos fandangos, a gente colhe formas de metro musical livre e processos silabicos e fantasistas de recitativo, que são normais por aí tudo no país. Isso os artistas carecem observar mais.

(1928).

INFLUÊNCIA PORTUGUESA NAS RODAS INFANTIS DO BRASIL

(MEMORIA PARA O CONGRESSO INTERNACIONAL
DE ARTE POPULAR, DE PRAGA)

A influência portuguesa na formação da nacionalidade brasileira foi grande. Nem se póde chamar propriamente de influência o que se deu. Nós somos como início, criação de Portugal, e a entidade portuguesa exerceu sobre nossa formação os poderes benéficos e maleficos da maternidade. Como início de universalização social devemos tudo á nação portuguesa.

Assim, a "entidade" da música popular brasileira teve base direta no canto e na dança portuguesa. Si em nossas manifestações musicais populares é incontestavel que a cooperação africana e espanhola foram importantes; si é possível distinguir em nosso folclore musical um ou outro elemento amerindio; e si principalmente todos êsses elementos dispare se amalgamaram e, transformados pelos imperativos da fisio-psico-

logia brasileira, deram origem a uma música popular já por muitas partes inconfundivelmente original: não é menos certo que vamos encontrar na música portuguesa tudo aquilo em que a nossa está baseada. Foi por isso que empreguei no princípio dêste paragrafo a palavra "entidade", insistindo sobre o que, junto com a morfologia, é o *ethos* da música brasileira.

A' medida que o Brasil avança porêem na formação e fixação dos caracteres musicais que lhe são proprios, as fontes portuguesas vão se enfraquecendo. Muitas delas já desapareceram. Onde elas inda permanecem mais facilmente reconheciveis é nas cantigas-de-roda infantis do Brasil. A brevidade de espaço que me dão pra esta memória, me permite apenas fazer certas considerações gerais e apresentar número restrito de documentos.

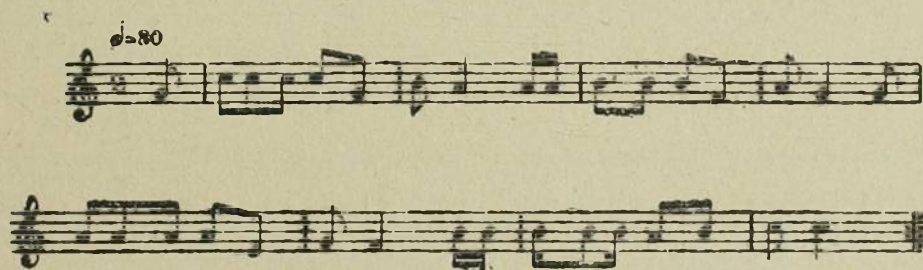
As rodas infantis brasileiras apresentam numerosos processos de variação, deformação e transformação de elementos musicais e literarios das canções portuguesas. Por vezes a mixordia é bem intrincada. Troca-se textos e melodias; ajunta-se varios textos ou várias melodias; os textos se fraccionam e as melodias tambem; inventa-se melodias novas pra textos tradicionais.

Este último processo é comum, porêem se manifesta curiosamente: Na grande maioria dos casos a melodia nova persevera de caracter musical europeu. A criança brasileira (ou quem faz isso por ela...) se mostra particularmente incapaz de criar melodia

nacionalmente raçada. Si no canto do adulto já criâmos uma música bem etnica, a roda infantil brasileira como texto e tipo melódico permanece firmemente europeia, e particularmente portuguesa. Si as melodias diferem e provavelmente já são originárias do Brasil; si muitas vezes já são movidas pela característica mais positiva da ritmica brasileira, isto é, a síncopa de semínima entre colcheias no primeiro tempo dos dois-por-quatro, é muito raro a gente encontrar, na roda infantil brasileira, um documento já caracteristicamente nacional.

Agora demonstro as minhas afirmativas, citando alguns dos documentos que ajuntei.

Uma das rodas portuguesas mais espalhadas no Brasil é a da "Carrasquinha".



*A moda da carrasquinha
E' uma moda estrangulada
Deitar o joelho em terra
Faz a gente ficar pasmada.*

*(Fulana) sacode a sáia,
(Fulana) levanta os braços,*

(Fulana) tem dó de mim,
(Fulana) me dá um abraço!

No prestimoso "Cancioneiro de Musicas Populares" de Cesar das Neves e Gualdino de Campos (1893, Porto, Tipografia Ocidental) no fasciculo 6 n.º 35 vem a versão portuguesa da "Carrasquinha".



Ai, a moda da Carrasquinha
E' uma moda assim do lado,
Quando ponho o joelho em terra
Fica tudo admirado.

Matilde sacode a sáia,
Matilde levanta o braço,
Matilde dá-me um beijinho,
Matilde dá-me um abraço!

O texto comporta ainda duas quadras. Aliás no

Brasil, as letras das rodas portuguesas, mais conservadas no entanto que as melodias, no geral aparecem amputadíssimas, comportando não raro apenas uma estrofe e refrão.

Devo notar ainda que nas "Canções Populares da Beira" (Coimbra, 1923, pg. 171) Pedro Fernandes Tomás registra uma cantiga coreografica que é variante leve desta "Carrasquinha" portuguesa. Mas nela, embora o refrão da Matilde continue o mesmo, a quadra sobre a Carrasquinha não aparece.

Mas o que importa é saber si a melodia da "Carrasquinha" brasileira, é mesmo brasileira ou portuguesa. Ora no citado "Cancioneiro" (fasc. 25 n.º 151) os autores consignam a roda da "Pombinha", de que aliás a última frase da estrofe também é encontrada noutra roda brasileira. Eis a estrofe da "Pombinha".

Andante



Des . ta au . sen . cia tão pe . no . sa Diz .
me a . mor que hei . de fa . zer O se . guir . te é im . pos .
si . vei Dei . xar . te não po . de ser .

*Desta ausencia tão penosa,
Diz-me, amor, qu'hei-de fazer;*

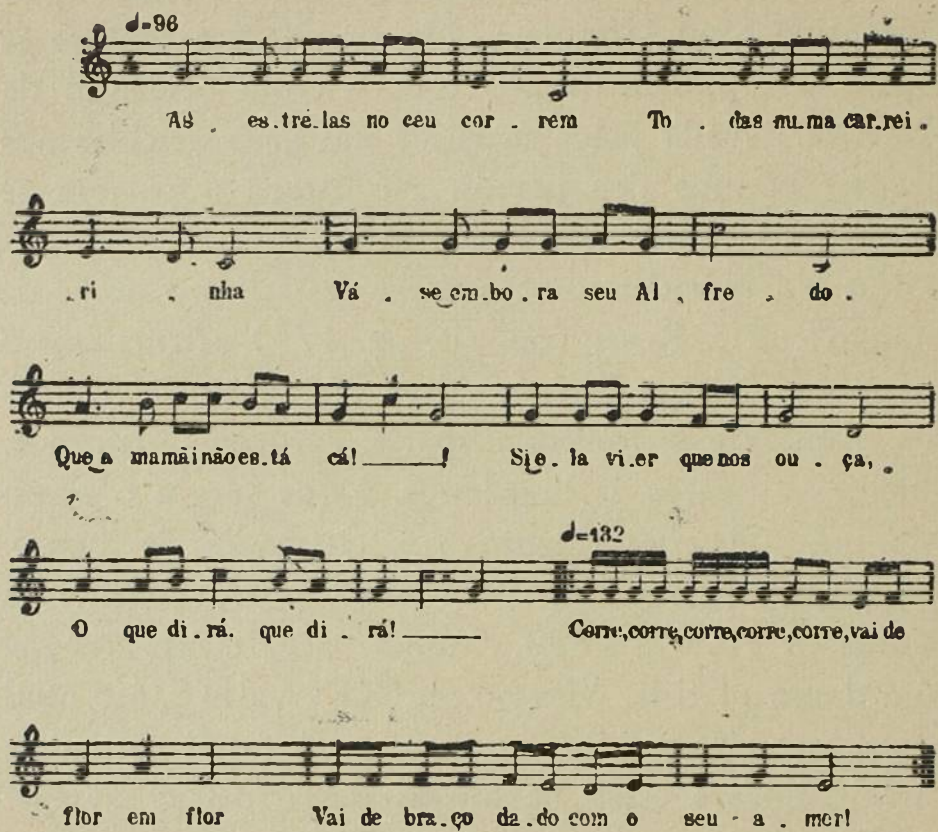
*O seguir-te é impossível,
Deixar-te não pode ser.*

Como se vê as duas primeiras frases da estrofe são quasi identicas ás da "Carrasquinha" brasileira. Porê m o problema não para ai. No fasc. 30 n.º 187 do "Cancioneiro" citado, vem o documento "O Preto" a que Cesar das Neves dá o subtitulo de "tango". Ora êsse documento, recolhido em 1868, é incontestavelmente americano e tem todas as probabilidades de ser brasileiro. O intercambio musical entre Portugal e Brasil durante o seculo XIX foi intenso. Tanto os autores do "Cancioneiro" como outros folcloristas portugueses dão, nas suas obras, documentos musicais que reconhecem como brasileiros. Ora a melodia do "Preto" é caracteristicamente um lundum brasileiro, dê sses em ritmica de habanera, que foram numerosos nas salas e nas serenatas urbanas do Brasil oitocentista. Aliás eu mesmo, na infancia, escutei aqui no Brasil a melodia do "Preto". O fato duma frase dela concorrer na "Pombinha" só prova a influência portuguesa sobre nós, ou, preferivelmente pra êste caso, influência brasileira sobre Portugal. A designação de "tango", colhida provavelmente com o documento, é, neste caso, muito brasileira. Vicente Rossi em "Cosas de Negros" (pg. 98, 1926, Rio de la Plata) dá a palavra "tango" como formada onomatopaicamente, por africanos, pra nomear certo instrumento de percussão deles. D'aí passou a designar,

por extensão, o cadomblê, uma dança africana (na Argentina e no Uruguai). No sec. XIX a palavra se espalhou rapidamente por toda a costa ocidental da America, levada pelos marujos nas suas descidas aos bordeis baratos dos portos. No Brasil a palavra se generalizou muito nos meios urbanos, e as primeiras polcas habaneradas tomavam muitas feitas o nome de "tango". Vic. Rossi (op. cit. pg. 175) afirma que o mesmo se deu em Buenos Aires. Da fusão de elementos ritmicos e melodicos díspares, europeus, africanos, cubanos e outros já brasileiros, é que surgiu o nosso Maxixe, que de-primeiro foi chamado de tango. Substituida pela palavra "maxixe", provavelmente na decada de 1870 a 1880, "tango" atualmente designa só a dança platina. Mas no sec. XIX valeu tanto aqui como em Montevideu ou Buenos Aires. E designava principalmente essas habaneras desvirtuadas, de que "O Preto" é um documento específico.

Ora a estrofe do "Preto", com variante apenas na última frase, é exatamente a melodia da "Carrasquinha" brasileira. O que parece mostrar que a texto tradicional português, veio se ajuntar aqui uma melodia brasileira, a qual seguindo depois pra Portugal na bagagem dos repatriados, levou texto novo, provavelmente português, porém recordando os costumes e as gentes do Brasil. E' todo um sistema de trocas e remodelações bem curioso.

Vejamos outro caso. Na minha infancia escutei muito esta roda bonita:



As es.tré.las no céu cor . rem To . das num.a car.rei .
 ri . nha Vá . se em.bo . ra seu Al , fre . do .
 Que a mamã.i não es.tá cá! —! Si.e . la vier que nos ou . ça ,
 O que di . rá. que di . rá! — Corre,corre,corre,corre,corre,vai de
 flor em flor Vai de bra.ço da.do com o seu - a . mer!

As estrêlas no céu correm,
 Todas numa carreirinha;
 Vá-se embora, seu Alfredo,
 Que a mamãi não está cá;
 Si ela vier que nos ouça,
 O que dirá, que dirá!

Corre, corre, corre,
 Vai de flor em flor,
 Vai de braço-dado
 Com o seu amor!

Esta roda é um verdadeiro mosaico em texto e música de elementos portugueses que se ajuntaram no Brasil. Eis os elementos que entram nela:

A) — *As estrêlas no céu correm
Todas numa carreirinha*".

A idéa das estrêlas pequeninas correndo no céu, é tradicional em Portugal e no Brasil. No Brasil temos a quadra seguinte:

*As estrêlas miudinhas
Correm de norte pra sul:
E' que nem sapato branco
Debaixo de sáia azul.*

(Confrontar Luciano Gallet, "12 Canções Populares Brasileiras", 1927, Rio de Janeiro, ed. Carlos Wehrs e C., 3.º caderno, n.º 10).

Muito mais antiga, nós vamos encontrar em Portugal uma quadra, (Leite de Vasconcelos, "Tradições Populares de Portugal", 1882, Porto, pg. 32) com o texto completo dos dois versos da nossa roda:

*As estrêlas do céu correm
Todas numa carreirinha;
Assim correm os amores
Da tua mão para a minha.*

Com pequena variante, a registrou também. T. Braga ("Canc. Pop. Portuguez", I vol., pg. 33, Lisboa, 1911). Já Tomás Pires ("Cantos Pop. Portuguezes", I vol., pg. 211; Elvas, 1902) registra uma quadra que prova o 1.º verso ter-se tornado verso-feito:

*As estrêlas no céu correm,
Correm que desaparecem;
Tambem os meus olhos correm
Atrás de quem os merece.*

Nas "Trovas Luzianas", de Goiaz, ha variantes da idéa e da quadra de Leite de Vasconcelos:

*As estrêlas do céu correm
De carreira em carreirinha,
Assim que corre a fortuna
De sua mão para a minha.*

*As estrêlas do céu correm,
Eu tambem quero correr,
Elas corem trás da Lua
E eu trás de meu bemquerer.*

(Rev. da Acad. Bras. de Letras, n.º 132, pgs. 478 e 479).

B) — "Vá-se embora, seu Alfredo
Que a mamãe não está cá!

*Si ela vier que nos ouça,
O que dirá, que dirá!"*

Que é importação portuguesa o demonstra a dicção "que a mamã", com um artigo fóra de uso em boca de piá brasileiro. Com efeito, a quadra se encontra na dansa beirôa do "Vai-te embora" dada por Pedro Fernandes Tomás (op. cit. pg. 165):

*"Vai-te embora, meu bemzinho
Que a minha mãe não está cá,
Si ela vier que nos ouça
O que dirá, que dirá!"*

T. Braga (op. cit. I.º, pg. 97) a repete.

c) — *"Corre, corre, corre,
Vai de flor em flor,
Vai de braço-dado
Com o seu amor!"*

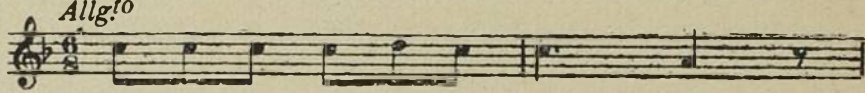
Este refrão é tradicionalissimo em Portugal e possuo quatro variantes portuguesas dele. Duas no citado "Cancioneiro" (fasc. 59, n.º 425; fasc. 66, n.º 513); outra em P. Fernandes Tomás (op. cit. pg. 187); e a última em Jaime Lopes Dias ("Etnografia da Beira" 1927, Lisboa, Livraria Universal, pgs. 27). Quadras assim, em verso menor que a rondilha usual, são usados como "remate" de cantorias, em Portugal. No Brasil êsse costume não existe.

Quanto á melodia, só pude achar rasto leve dela, na documentação portuguesa que possuo. Volto aqui a lembrar as duas observações que fiz atrás: 1 — rodas brasileiras, de fundo textual francamente português, com melodias inteiramente transformadas ou já brasileiras como invenção; 2 — mas pouco ou nada brasileiras como caracter etnico.

Eis o que encontro:

A) — A já citada "Vai-te embora" portuguesa traz a melodia seguinte:

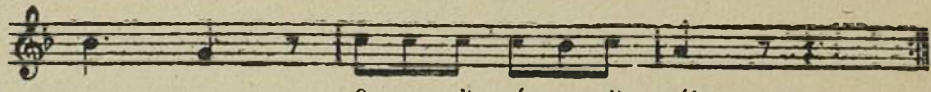
Allg^{to}



Vai . te em . bo . ra . meu bem . zi . nho



Que a mi . nha mãe não 'sta cá _____ Si e . la vi . er que nos



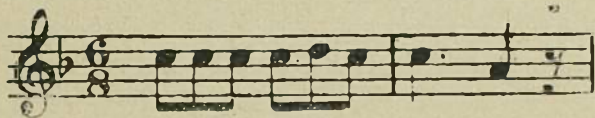
ou . ça _____ O que di . rá que di . rá!

*Vai-te embora, meu bemzinho,
Que a minha mãe não 'stá cá,
Si ela vier que nos ouça,
O que dirá, que dirá!*

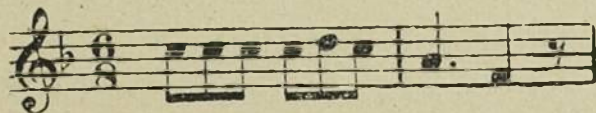
E' facil de reconhecer que não se deu entre as rodas portuguesa e brasileira apenas coincidência me-

lódica, porém que a melodia brasileira é uma deformação da portuguesa e conserva quasi intacta a primeira frase. Assim, pode-se concluir que, ajuntados mais dois versos duma outra quadra ao texto do "Vai-te embora" beirense, a melodia que acompanhava êste deu inspiração prá cantiga nossa e a iniciou diretamente, mudando a posição no texto, pra conservar a posição de iniciadora do desenho melódico.

Quanto á deformação da frase melódica portuguesa:



em:



(como desenho melódico apenas), se vulgarizou bastante nas rodas brasileiras. Está iniciando a "Gatinha Parda" e a roda do "Castelo", na versão paulista (J. Gomes Junior e J. Batista Julião, "Ciranda Cirandinha", 1924. S. Paulo, edição C. Melhoramentos, pgs. 21 e 22).

B) — Cesar das Neves no "Cancioneiro" citado (fasc. 59 n.º 426), registra a melodia do "Manuel da Horta", como vulgarissima em Portugal. Esse documento pra êste caso especial e prá tese que trato, é muito importante. Eil-o:



O Manuel da Horta
E' um mariola,
Foi prá romaria,
Quebrou a viola.

Ora si superpomos a esta melodia, o refrão da roda brasileira, temos esta polifonia em terças, muito comum em Portugal e no Brasil:



Esse processo de cantar em falso-bordão é popular. Porém das vozes da polifonia tem sempre uma que exerce a função de *cantus-firmus*. E' isolavel e pode ser cantada como melodia solista. Ora nos documentos que estou observando, a gente constata que si em Portugal se encontra a melodia provavelmente original (o "Manuel da Horta" é da primeira metade do sec. XIX) cadenciando prá tónica; no Brasil,

a melodia que permaneceu assumindo função solista, foi uma variante leve como desenho dessa mesma melodia, *porêm em terças superiores*.

E cabe aqui uma observação psicológica interessante. Uma distinção de psicologia etnica entre o português e o brasileiro, é que á maior franqueza impositiva do português substituímos uma delicadeza (1) mais mole. O "tu" português nós em geral substituímos pelo "você". No texto mesmo desta roda ocorre êsse abrandamento da voz imperativa, pois que o texto português consigna "Vai-te embora", e o brasileiro diz "Vá-se embora". O mesmo se nota nos documentos musicais que observo, pois que á franqueza decisoria da tónica presente da melodia portuguesa, preferimos subentende-la, substituindo-a pela mediente tonal...

E termino comentando a "Ciranda".

Esta roda é conhecidíssima em Portugal. Parece estar ligada a um antigo instrumento de trabalho campestre. Leite de Vasconcelos porêm ortografa "seranda" e filia a palavra ao costume das mulheres trabalharem juntas de-noite, em "serões". A "Ciranda" se espalhou pelo Brasil todo, mas como em

(1) Esta memória foi escrita, e publicada no "Diário Nacional", em 1929, quer dizer, bem antes das "Meditações Sulamericanas" de Keyserling.

geral sucedeu com as rodas que nos vieram de Portugal, aqui chegou empobrecida, desfolhada das suas estrofes, que são numerosas além-mar. Aqui a "Ciranda" é roda exclusivamente infantil e geralmente cantada com uma estrofe só e refrão. Eis a versão de S. Paulo que pessoalmente colhi:



Obs. - As notas entre parentesis indicam variantes.

*Ciranda, cirandinha,
Vamos todos cirandar,
Vamos dar a meia volta,
Volta e meia vamos dar.*

E' mais uma variante apenas da melodia de que P. Fernandes Tomás (op. cit. pg. 107), J. Lopes Dias (op. cit. pg. 101) e Cesar das Neves (op. cit., fasc. 11 pg. 69) dão variantes portuguesas. Mas o que a gente nota de curioso, é que a melodia brasi-

leira parece apresentar uma seleção discrecional de elementos melódicos, das versões portuguesas. A nossa variante parece indicar que das versões portuguesas nós tiramos só os elementos mais dinamicamente aceitáveis á nossa fisiologia, ou mais afeiçoáveis á nossa psicologia étnica. Esse trabalho inconsciente e popular, levou também a criança brasileira a repudiar certos elementos melódicos, que provavelmente eram indiferentes ás nossas tendências ou as contrariavam. Assim é que, no Brasil, a segunda frase da estrofe difere radicalmente de todas as versões portuguesas e apresenta o movimento descendente em sons rebatidos, que é uma das constâncias da nossa melódica popular. No resto, a cantiga nossa coincide, na primeira frase com as versões Lopes Dias e Cesar das Neves; na terceira com a de Cesar das Neves ainda; e na quarta com a de Fernandes Tomás!

Não pretendo afirmar que as crianças brasileiras andaram conhecendo e comparando variantes pra escolher o que ia melhor ao temperamento delas. Mas é curioso constatar essas seleções inconscientes que formam enfim uma obra de todos, anônima no sentido mais elevado da palavra.

Na roda da "Ciranda" se nota pois um processo de escolha, aceitação, desbastamento, deformação, que transforma fontes exclusivamente estrangeiras numa organização que, sem ser propriamente original, já é necessariamente nacional.

E, de fato, a "Ciranda" se espalhou vastamente entre nós. Se espalhou mesmo tanto e se tornou tão assimilada, que num lugar do Norte brasileiro deu origem a uma dança dramática regional, extremamente curiosa, que observei pessoalmente e de que já dei notícia num artigo prá "Revista de Música" de Buenos Aires (Dezembro de 1927). E também serve de refrão, num coco popular do Nordeste que colhi no R. G. do Norte.

Infelizmente o próprio tema desta memória me impede demonstrar a originalidade e a variedade a que já atingiu a música popular brasileira. Mesmo entre as rodas infantis, seria possível encontrar algumas com maior carácter étnico e maior originalidade que as comentadas aqui. Mas são raras. No geral as nossas rodas estão impregnadas dessa tradição europeia, certamente grandiosa, mas contra a qual lutamos pra nos reconhecermos a nós mesmos em nossas obras. E pra, enriquecendo a humanidade com aquela contribuição nova e americana que ela espera de nós, justificarmos a nossa realidade nacional.

NOTA — O convite de colaboração pedia que as Memórias enviadas ao Congresso Internacional de Arte Popular, de Praga, durassem o máximo de 20 minutos de leitura. Isso explica a exiguidade desta Memória, cujo assunto desenvolvido fornece matéria pra um opusculo corpudo. Limitei-me a expor os casos mais gerais de adaptação, composição e deformação dos elementos importados. (1929).

O R I G E N S D O F A D O

Uma das coisas mais desagradáveis dêste mundo é a gente abrir porta aberta. Não conheço, nem posso conhecer, tudo quanto se escreve sobre o Fado nas revistas e jornais de Portugal. Conheço apenas os livros em que a musicologia portuguesa trata especialmente do que José Maciel Ribeiro Fortes ("O Fado", Porto, 1926) chamou de Fadografia. E mais um ou outro artigo esparso. Assim, embora não fugindo ao gosto de levantar esta lebre, começo confessando que ignoro si depois de 1926, os dados que ofereço aqui permaneceram esquecidos da fadografia portuguesa. Até essa data o eram, pois que o livro de Ribeiro Fortes não trata deles, apesar de importantíssimo para estudar as origens do Fado.

Antes de mais nada, está claro que nascido na Cochinchina ou na Groenlandia, nem por isso o Fado deixará jamais de ser legitimamente português. Da mesma forma com que, nascida em Portugal ou no Brasil, coisa que ainda não se esclareceu definitivamente e duvido que já agora se esclareça, a Modinha é legitimamente brasileira. O que realiza, justifica e define uma criação nacional folclórica é a sua adaptação pelo povo. O Fado é uma das formas musicais portuguesas, qualquer que seja a origem dele, porquê entre portugueses se integralizou como expressão de nacionalidade, e se definitivou como

forma nacional permanente. Por isso também, muito mais que pelo seu registro de nascença, é que a Modinha é brasileira.

Porém, si essa é a realidade crítica, única socialmente importante, a musicologia não tem nada com isso, lida com mais argumentos que os apenas filosóficos, e quer saber as coisas tais como elas são. Ora o Fado, que sempre viveu na mais santa paz, como legítimo da *mala vita* de Lisboa, será que nasceu mesmo em Portugal? A pergunta parece ridícula, porquê jamais ninguém não se lembrou de perguntar o que todos sossegadamente sabem, mas os meus leitores verão que ela se justifica pelos dados que colhi.

Que eu saiba e possua, ha tres livros importantes sobre o Fado, "A Triste Canção do Sul" de Alberto Pimentel, "Historia do Fado" de Pinto de Carvalho e "O Fado" de Ribeiro Fortes. Todos tres, si estudam as origens do Fado, é apenas para determinar-lhe peculiaridades de nascença. Principalmente a data parece preocupar muito êsses escritores. Infelizmente foi justamente aí que erraram muito.

Alberto Pimentel, buscando as origens do Fado, vai folhear os dicionarios, pra ver quando a palavra aparece registrada neles, já significando canção. Ora essa não é a maneira de procurar manifestações populares, porquê os dicionaristas são mais discretos no registrar popularismos, tantas vezes efemeros, que os folhetinistas crônicqueiros da vida quotidiana. Pimentel só encontra o termo, na sua acepção musical, no Lacerda de 1874, que diz: "Fado, cantiga e dansa

popular, muito característica e pouco decente: o de Lisboa, o de Coimbra”.

Só depois, Pimentel se resolve a consultar cronistas, historiografos e jornais. Nisso a contribuição dele é importante. Demonstra que nas numerosas canções populares portuguesas conservadas na Biblioteca Nacional de Lisboa, desde 1820, nenhuma é designada como Fado, entre as mais antigas. E cita mais o Padre João Pacheco, Manuel de Paiva, Costa e Silva, a “Gazeta de Lisboa”, Beckford, o Judeu, Teófilo Braga, Stafford, Tolentino, etc., provando á sociedade que o Fado era desconhecido em Portugal nas primeiras décadas do século passado. E conclui finalmente que, designando canção, a palavra Fado “só aparece depois de 1840”. Pinto de Carvalho, que não adianta propriamente nada ao problema, vai na onda do seu antecessor, e ao falar de Link (1799) afirma que o Fado era então desconhecido em Portugal, onde só apareceria “quarenta e tantos anos depois”.

E finalmente Ribeiro Fortes, que nem sonha discutir origens possivelmente não lisboetas do Fado, afirma que “com êsse nome de Fado a canção de Lisboa só surgiu em 1849”. E’, como está se vendo, uma dessas afirmativas categóricas, boas pra fixar os erros da humanidade. O mal é Ribeiro Fortes não citar as fontes em que viu a palavra pela primeira vez escrita. Isso é pouco científico, me parece.

Minha impressão era que o problema, apesar de

bem estudado por Alberto Pimentel, não estava nada resolvido. Nós temos, do tempo da Abdicação, 1831, um pasquim do Rio chamado "Fado dos Chimangos". Ainda não pude examinar o jornaleco, não existente nas bibliothecas paulistanas, mas o nome dele é de impressionar. Tanto mais que são raros em nossa lingua os titulos de jornais e revistas, implicando noção de destino, de *fado*; ao passo que são inúmeros os que implicam a de falar, cantar, fazer ruído. Assim tivemos "A Abelha", "Bem-te-vi", "O Grito dos Oprimidos", "O Rusguentinho", "O Pregoeiro", "O Avisador" (de Porto Alegre), "O Brado" (de Caxias). Os nomes propriamente musicais são também numerosos. Em 1849 se publicava no Rio "O Sino dos Barbadinhos", "O Sino da Lampadosa", "A Sineta da Misericordia" e "Poraquê". Foi um ano de jornalismo musical. . . Do mesmo ano do "Fado dos Chimangos", é "A Trombeta dos Farroupilhas" em que é visível a intenção de corresponder a um titulo com outro: Farroupilhas e Chimangos; Trombeta e Fado. . . E não vou mais enumerar a coleção vastissima, a que até os modernistas de São Paulo concorreram, sem se lembrar, no momento, que incorriam numa usança ancestral, ao nomearem de "Klaxon" o seu mais bonito brado coletivo de combate.

Fiquei com a pulga atrás da orelha. E logo topava com informações definitivas. Si Ribeiro Fortes acha a palavra em Portugal no ano de 1849, em

1848 ela já saia em escrito brasileiro. Num dos números dêsse ano da revista "Iris" (Rio), o dr. Emilio Germon, descrevendo festas sertanejas, escrevia: "Os primeiros sons são lentos e monotonos, e às vezes interrompidos pelas conviviais gargalhadas das Marias e dos Manoeis; mas logo se precipitam; começa o fado, muda a cena".

E si essas "Marias e Manoeis" parecem se referir a colonos portugueses, vamos a ver Von Weech (*Reise über England und Portugal nach Brasilien und den vereinigten Staaten des La Plata Stromes*, Munique, 1831), que esteve no Brasil varios anos até 1827. Si já em Portugal, desmentindo Balbi, êle afirmara que os portugueses gostavam apaixonadamente de dansar, só se lembra de dar, como dança portuguesa, a "seguetilha" (sic), sempre dansada nos arredores de Lisboa, cada vez que aparecia um tocador de gaita-de-foles. Mas no Brasil encontra o Fado e o enumera duas vezes. Numa a palavra vem escrita erradamente "Faro", que executavam nos botequins do Rio "pra que os brasileiros possam *tambem* se entregar com comodidade a esta grande paixão" (1). Noutro passo (II, 23), descreve entre

(1) Esta minha observação está errada. Quando escrevi o artigo ignorava a palavra Faro, no significado de "jôgo" que nem Figueiredo (3.^a), nem o legitimo Moraes não registram. Depois encontrei êste texto de Beckford ("*A Côrte da Rainha D. Maria I*", Lisboa, 1901, p. 49) que esclarece tudo: "... quando uma avó impertinente insistiu para que não se

as dansas nacionais brasileiras "o Faddo (sic) imitado dos africanos, no qual os dansarinos cantam. Consiste num remeleixo e aproximar de corpos, que na Europa acharíamos extremamente chocante".

Porêm o que é mesmo de admirar, é terem os musicologos portugueses citados, desconhecido Balbi (*Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve*, 1822) que tratou muito de música. Pois êle (v. II, pg. CCXXVIII) depois de afirmar que os portugueses dansavam pouco, informa que no Brasil era absolutamente o contrário. Como dansas portuguesas enumera o baile-de-roda, o fandango português, "que é a dansa nacional verdadeira", e o lundum importado do Brasil. E como dansas populares "*mais comuns e notaveis do Brasil*" nomeia "o chioo (chiba?), a chula, o fado e a volta-no-meio".

Salvo pois novas contribuições, fornecidas pela fadografia portuguesa, o que se imagina com êstes escritos é que o Fado teve existencia brasileira colonial já muito importante, pois que o enumera entre as dansas daqui, um escritor que viveu dois anos em Portugal, a maior parte do tempo em Lisboa, nunca esteve no Brasil, e não viu bater o fado a nenhum lisboeta. E se imagina mais que, embora o Fado atinja o Brasil colonial, êle não tem origem puramente portuguesa, pois von Weech, que muitissimo

cantasse mais, e propôs o jôgo do *faro* e a dansa". O que o comentador anota: "O texto diz *faro-table*: creio que o jôgo era o que os franceses chamam *pharaon*".

viu e muito descreveu em 4 ou 5 anos de Brasil, o filia às dansas afroamericanas que observava.

E, além destas imaginações, uma conquista definitiva fica: a palavra Fado musical, não aparece em 1849, mas já existe, referida ao Brasil, 27 anos antes.

O sr. Luiz de Freitas Branco, em estudo recente (*A Música em Portugal*, 1929) que apenas recebo, embora já reconheça origem colonial-brasileira ao Fado (pg. 8; pg. 24) pois que o dá como evolução do Lundum, ainda escreve: "Após o regresso de D. João VI do Brasil, êste canto dansado (o Lundum) foi invadindo as diversas camadas da sociedade portuguesa, fixando-se nas mais baixas e imorais, onde se *transformou* no canto dorido e na dansa duvidosa a que se chama Fado e bater o Fado". E' um imenso progresso, como se vê, e prova neste musicologo conhecimentos ignorados ou desprezados pelos antecessores dele que citei. Mas ainda considera a designação "fado" como aparecida alem-mar, o que é falso pelos dados desta minha notícia.

(1930).

B E R I M B A U

Antonio Torres, tratando dos *Chants Populaires du Brésil* de Elsie Houston, pelo número de março de *Ariel*, se confessa desnortado pela maneira com que o prefaciador da antologia, Felipe Stern,

define o berimbau. Diz o musicologo francês que berimbau é "uma *petite trompe* de sons muito agudos e coloridos, cheios de sons resultantes". Antonio Torres comenta: "Ora, o berimbau, pelo menos o que eu conheço do norte de Minas, é tudo quanto ha de menos colorido, e por tanto de mais monotonico, isto sem dizer que é muito pouco sonoro, um simples brinquedo de crianças e não dos mais higienicos..."

Ora os dois estão certos, tendo entre ambos apenas uma diferença de especialização. Com a expressão "*sons extrêmemment colorés*", Felipe Stern quiz indicar sons muito característicos, muito bem timbrados, isto é, muito bem dotados de timbre, do que os alemães chamam de *Klangfarbe*. Em nossas artinhas ainda se explica que o timbre "é a côr do som".

E si entre nós o berimbau veio importado para brinquedo de criança, êsse instrumento músico, universal na civilização cristã, nem sempre foi de uso infantil. No Brasil parece que foi. Pelo menos o instrumento *de que se trata*. Assim o refere Antonio Torres pro norte de Minas, assim o empreguei aqui em S. Paulo, e assim o dá Juvenal Galeno pro Norte, no romance "O Jornaleiro". Leite de Vasconcelos (*Ensaio Ethnographicos*, IV, 303) o enumera tambem entre os instrumentos musicos da piasada portugã; e provavelmente de Portugal nos veio a tradição.

O princípio sonoro do berimbau é conhecido universalmente. Nas suas fórmulas primárias o encontramos nas ilhas de Salomão, nas Marquesas, em Hawaí, no Oeste africano, em Niassa, na Nova Guiné, no Congo. E é curioso de verificar que, muitas vezes, também adstricto ao mundo infantil (Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente*, cap. 8). Mas nem sempre.

Na Europa o berimbau é de uso geral; e se chamou *trompe* (ant.) e agora *guimbarde* na França, *tromp* entre os escoceses, *jew's harp*, entre ingleses, *birimbao* na Espanha, *guimbarda* ainda na Espanha e na Itália, onde o conhecem também por *tromba*, ao passo que na Alemanha o chamam de *Maultrommel*, de *Brummeisen*, de *Mundharmonica*, de *Judenharfe*, e finalmente de *Aura*, pelo que me ensinam os meus livros. E o Riemann de 1929 ainda me ensina o nome latino dele, *Crembalum*.

Ora este berimbau europeu, que é o nosso infantil, muito diverte os adultos da Europa, especialmente nos descansos das batalhas. Entre nós ele parece "monotono", como diz Antonio Torres, porque a criança pouco está se amolando em fazer música, apenas quer ter a sensação dinamogenica do som e nada mais. Ora está hoje assente que o berimbau não produz apenas um som e seus harmônicos, com excepção dos tres primeiros, mas que, pela conformação da boca, póde produzir mais sons e com isso melodias mirins, muito agradaveis. Se conta dum

soldado de Frederico o Grande, que caiu na graça dêste, tocando musiquetas em dois berimbaus, como não sei. O rei não só o libertou do serviço militar, como lhe disse um adeus em dinheiro que foi o princípio duma carreira munificente de virtuose. Virtuose de berimbau. Também na última guerra, o berimbau foi muito usado pelos alemães. Nas admiráveis cartas de soldados, publicadas em novembro passado pela N. R. F., o berimbau vem referido com doce consolação.

Mas donde nos viria essa palavra berimbau? Não sei. E' usual na península iberica, mas podia bem ter partido daqui. Apenas por curiosidade, lembro que Lucas Boiteux a considera em nossa terminologia geografica, como de origem amerindia, fusão de *Yby*, terra, morro, e *Embá*, furado: morro furado. Mas Teodoro Sampaio nem pensa nisso! E de fâto, a palavra já era comum em Portugal no sec. XVI. Jorge Ferreira (L. de Vasc., loc. cit.) escreve na *Aulegrafia* que as mulheres... "si não são (...) sobejamente recolhidas, com um berimbau se enganam". Mais interessante pra nós é a documentação do padre Fernão Cardim na *Narrativa Epistolar* de 1593. Com ela ficou para sempre célebre o irmão Barnabé Tello, talvez o primeiro, e unico sabido, virtuose de berimbau nestes Brasis: "Tivemos pelo Natal um devoto presepio na povoação, aonde algumas vezes nos ajuntavamos com boa e devota música, e o irmão Barnabé nos alegrava

com seu berimbau". O que prova definitivamente o conhecimento largo que se tinha da palavra em Portugal.

No Brasil, porém, a palavra sofreu serias deformações de sentido e dicção. Além de se pronunciar também *brimbau* (informação que colhi em Araraquara, São Paulo) foi corrente pelo Brasil falarem *marimbau*, em que é evidente a contaminação com *marimba*. Figueiredo (4.º edic.) dá *marimbau* como instrumento músico talvez de origem africana, sem o identificar com o berimbau. E a palavra não vem registrada nem no Moraes verdadeiro, nem no Teschauer, nem no Rodolpho Garcia, nem no Constancio, nem no *Dialecto Caipira*. O falso Moraes de 1878 consigna a voz, referindo-a a certo peixe. Em São Paulo *marimbau* por *berimbau* foi corrente. Numa quadra velha, de meninos, dizia-se aqui:

*Chocolate, café, marimbau,
Uma correia na ponta dum pau,
Manejada por minha mão,
No teu lombo não será mau.*

Até hoje inda corre também:

*Minha mãe é uma coruja
Que saiu do ôco do pau,
Meu pai é um negro velho
Tocador de marimbau.*

Pereira da Costa (*Folklore Pernambucano*, 203) dá o marimbau entre os instrumentos dos negros do Brasil, distinguindo-o porê do berimbau.

Ora o compositor paulista Carlos Pagliuchi me descreveu um instrumento muito curioso, que encontrára em Coatá, sertão paulista, nas mãos dum bugre legítimo da região. Era exatamente um arco de flexar com a corda feita de embiroçú. O bugre colocava o arco, uma ponta no ombro esquerdo, a outra segura pela mão esquerda, ficando pois o instrumento ao longo do braço, a haste recurva encostada neste e a corda livre pra cima. Bugre curvava a cabeça prá esquerda, encostava os dentes na corda e, *me-xendo com a boca*, que servia de caixa de resonancia, batia na corda com uma varinha que a mão direita manejava. Conseguia só dois sons, tonica e dominante, "que eram obtidos pelo contato dos dentes e do beijo na corda". A voz do bugre, resmoneando, ajudava o som do instrumento, obtendo o conjunto uma especie de zumbido melodico com os dois unicos sons de dominante e tonica. A êsse instrumento o bugre chamava de marimbau.

Não é novidade, e tem sido muito descrito já entre nós por viajantes e estudiosos brasileiros. Wetherell (*Brazil Stray Notes from Bahia*, 106) o descreve sem nomeal-o. A mesmissima coisa faz Schlichthorst pro Rio de Janeiro, dando a diferenciação de sons como proveniente da maior ou menor curvatura que o instrumentista imprime ao arco.

Melo Moraes Filho (*Fátos e Memórias*) descreve o instrumento e o denomina *urucungo*, porém o desenho não o conta como apoiado ao ombro e executado com qualquer colaboração da boca, mas afinado na barriga do instrumentista e provido duma cabaça, idêntica às usadas nas marimbas, e com a mesma finalidade de caixa-de-resonância. E pra desesperante atrapalhação final, Manuel Querino, que era preto e a vida inteira dedicou ao estudo e explicação dos pretos, nos descreve êsse mesmo instrumento (*A Baía de Outrora*, 63) e diz que se chama *berimbau*, entre os capoeiras baianos!

Diante disso não concluo nada. Só fico pensando é que a gente pega numa coisinha de nada, num mesquinho berimbau, "pensa que berimbau é gaita", quer estudal-o, trabuca, queima as pestanas, pra só acabar patinhando numa ipueira de hipóteses e escurecido em suas verdades.

DINAMOGENIAS POLITICAS

A recepção de Getúlio Vargas e João Pessoa foi uma formidável manifestação de interesse nacional do povo paulista. Parece que de deveras a nossa gente principia se interessando pela cousa nacional. Apesar de um movimento tão curioso, que nem o episódio de Amador Bueno, e embora o gesto decisivo da independência se tenha realizado nas margens placidas do Ipiranga, a falta de continuidade

de movimentos politicos localizados aqui no Estado, foi um dos obstaculos a que o interesse politico se tradicionalizasse nos paulistas, tanto como é tradicional no Rio Grande do Sul, em Pernambuco e no Rio de Janeiro. E si de fáto, o cancionero politico brasileiro é pobre, principalmente na parte referente ao hinario de circunstancia, em todo caso nesses tres centros inda a gente encontra um repertorio relativamente abundante de quadrinhas, parlendas, dinamo-genias, romances, de fundamento politico. Está claro que em São Paulo tambem as tem, mas a coleção é mui escassa.

Todas estas manifestações liricas da alma coletiva são importantes para a gente observar a pñicologia dum povo. A decadencia moral dos paulistas, já estigmatizada com tanta lealdade por Paulo Prado numa das páginas mais incisivas da "Paulistica", tinha chegado nestes ultimos tempos a um estado de tamanho desleixo, que atingira as raias do semvergonhismo.

Foi por tudo isso que inda mais me espantou a formídavel recepção estritamente popular que os paulistas fizeram aos candidatos do Partido Liberal. E' certo que as reações morais vinham se manifestando frequentes em nosso meio, porém eu não imaginava que a cousa pudesse andar tão afobada a ponto de produzir já, um movimento como o de sabado passado. Mas nós vimos, afóra a multidão estacionaria de basbaques na maioria estrangeiros:

um povo de certamente mais de cem mil pessoas, vibrando num cortejo gritador, todo êle tomado duma raiva dionisiaca, religiosado pela precisão de crer em alguém. E' num momento dêsses que o povo, para esquecer que é feito de individuos independentes uns dos outros, generaliza os hinos, as marchas, as cantigas, as dinamogenias ritmicas, que abafam o individualismo e despertam o movimento e, consequentemente, o sentir em comum. Foi o que succedeu no sabado passado. Não houve tempo para inventar hinos. Mas tinha um que é nossa propriedade, o Nacional, e êsse foi cantado, gritado, desafinado, imposto, estragado, dignificado, pela multidão, com êsse direito que ela tem de ser maravilhosamente feia. Tambem a nossa gente mesclada é muito pouco cantadora pra agarrar numa cantiga qualquer, lhe mudar os versos que nem, por exemplo, faziam os pernambucanos em 1911, na revolução de Dantas Barreto, os quais com o samba do

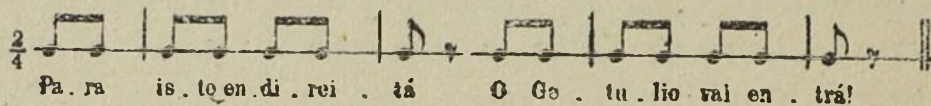
*"Ai, Venancio,
Toma lá que eu já te dou!"*

depreciavam os rosistas, e especialmente Estacio Coimbra, interinamente no govêrno, cantando:

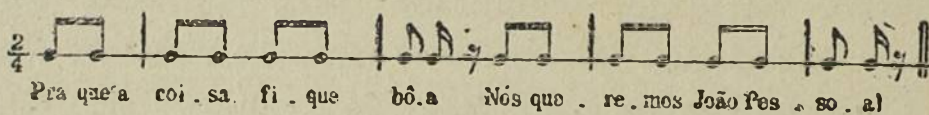
*"Ai, Estacio,
Abandona êsse palacio!"*

Pois na falta de hinos de circunstancia e de cantigas apropriadas, o povo paulista se agarrou ás dinamogenias ritmicas, que são mais faceis de lembrar e mais incisivas psicologicamente. Foram numerosas as que surgiram na noite de sabado passado. Consegui colher as seis que vão aqui. São todas interessantissimas pelas palavras e principalmente pelos ritmos criados.

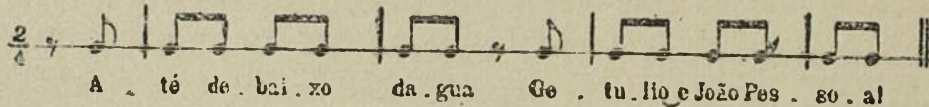
Nº 1



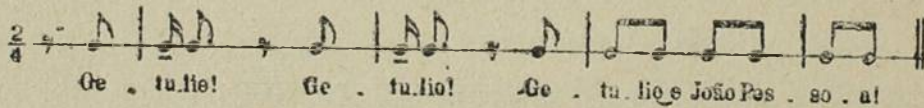
Nº 2



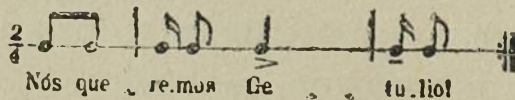
Nº 3



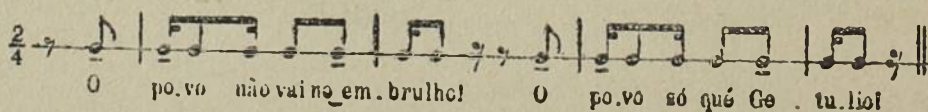
Nº 4



Nº 5



Nº 6



Antes de mais nada, elas trazem musicalmente uma grande lição: a ausencia quasi total de ritmos, dos chamados "nacionais". Os diletantes da nossa música e os compositores, todos de grande incultura brasileira, o que querem é fazer e escutar ritmos bamboleados de síncopa. Isso é uma falsificação pueril da musicalidade nacional, já falei e repito. Restringir a manifestação musical brasileira ao remeleixo do Maxixe, só porque é gostoso, é antes de mais nada uma cegueira. Resultado: A nossa música erudita, de caracter nacional, está se tornando duma monotonia ritmica obsecante.

Só um dos documentos que colhi sabado, traz a síncopa legítima. E êsse documento é característico da última fase psicologica da manifestação politica. Demonstra o estado da alma coletiva no momento em que, depois de passado o entusiasmo idealista, depois de feitas as afirmações essenciais dêsse entusiasmo, passados os receios de reação dos antagonistas, glorificados os chefes, e criada a felicidade immediata pela transformação facil da esperança numa já-realidade, o povo cai na dança. Está alegre, o desejo de farra transparece, viva a pandega! E' o documento n.º 6 que traz o delicioso distico:

*"O povo não vai no embrulho,
O povo só qué Getulio!"*

A propria comicidade das palavras, aliás, demonstra muito bem qual a psicologia que dominava

os criadores dessa parlenda. E o todo, ritmo e texto, se ajuntam maravilhosamente: êste, alegre, pandego, fanfarrão; aquele, coreografico, pagodista, desenhando fixamente o esquema ritmico do Maxixe.

Todos os outros documentos, apesar do bom-humor relativo de alguns textos, não apresentam carater coreografico. São todos pertencentes á ritmica do Recitativo musical. Isso é perfeitamente logico. Em música, o recitativo é justamente o processo em que o eterno desequilibrio entre o movimento discursivo dos textos e a ritmica artificial do Mensuralismo, é quasi que totalmente destruido. Pelo menos, o recitativo é o processo em que a ritmica musical pôde milhormente coincidir com a realidade dinamica dos textos.

Vamos a vêr o que dizem os documentos que colhi. Tres deles (numeros 1, 2 e 3) são em ritmo batido, de valores sempre iguais. E' o córte ritmico da marcha. Si isso em parte já se explica pelo movimento fisiologico do cortejo, não basta pra explicar a criação da sequencia de valores-de-tempo uniformes. Si é certo que nos dobrados brasileiros, especialmente nos dobrados carnavalescos do Nordeste, a sequencia de valores iguais é muito empregada, aqui no Sul o processo ritmico mais usado em dobrados e marchas é a combinação "sacadée" de colcheias e semicolcheias. Mas êsses tres documentos provieram duma situação psicologica importante: a reação popular contra governos constituídos que im-

poem o seu mandachuvismo egotista. Daí a precisão popular de bater valores ritmicos sempre iguais, como quem está malhando, está exigindo. A criação dos dois documentos, numeros 1 e 2, perfeitamente gemeos como texto, indica isso perfeitamente. Agora é o povo que quer tambem impôr a vontade dele, e bate, bate, bate, com regularidade, com uniformidade, sem fantasia mais, sem idealismo, sem individualismo, impositivamente, procurando a maneira de dar mais rendimento ao seu esforço. E é sabido que o rendimento maior provêm da regularidade.

Já o documento numero 3, curiosissimo, deriva de outro movimento psicologico, cujo ritmo tambem determina a criação de valores iguais rebatidos. Desde de-tarde que estava ameaçando muita chuva, o que deixou apreensivos todos os coraçõs democraticos ou getulistas. Afinal caiu mesmo uma chuva malevola que estragava tudo, si não fosse a boa idéa perrepista de atrasar o trem da Central para que o povo desistisse de esperar os candidatos. Sabe-se que numa das estações do percurso, principiou dirigindo o trem um maquinista safado, cabo eleitoral do Perrepê. Isso foi providencial. Logo se quebrou não sei o quê da máquina, paradas, etc. a chuva caiu, o trem atrasou, o povo esperou da mesma forma e o cortejo se organizou sem inconveniente. Mas que caiu chuva, caiu. Daí a raiva dos manifestantes. E a reação energica. Pois não faz mal, chuva amaldiçoada:

*"Até debaixo d'agua:
Getulio e João Pessôa!"*

O movimento psicologico de raiva, reagentemente bem-humorada, está clarissimo nisso. O ritmo tinha de ser batido e impositivo. E' o momento das irritações, da raiva, em que esta reage e impõe, deixa por isso de ser desigual, desordenada, pra mostrar que "apesar de tudo", tem de ser como a gente quer.

Os documentos numeros 4 e 5 são da mesma fórmula admiraveis como verdade. Duas cousas importam especialmente neles: a natureza dos textos e a aparição da célula ritmica semicolcheia-colcheia.

Os textos. Distinguem-se desde logo por usarem o estilo telegrafico ou de anúncio. O número 4 é perfeitissimo; só os nomes dos candidatos. Praquê mais?

Toda a gente sabe do que trata. Os nomes se repetem, os nomes se repetem incansavelmente: é a obsessão. E' a necessidade de obsessão, naturalissima na alma coletiva. E isso se fixou admiravelmente, pelo acrescimo de dois compassos iniciais, sem precisão instintiva, mas obrigando a repetir tres vezes obsecantemente o nome de Getulio. E tudo isso ainda ficou tão mais perfeito e nacional, que o ritmo assim criado, reflete com nitidez a segunda parte do Zé-Pereira. Quanto ao documento número 5, não menos curioso, o estilo anúncio se organizou pela curteza da frase. Curteza na verdade genial pois que

é tripla. E' dinamicamente ritmica, pois dá apenas um membro de frase. Falta o segundo pra que a frase se complete. Isso obriga instintivamente a repetir pelo menos duas vezes a parlenda, o que faz bisar o texto e o torna mais obcecante. Curteza que é também textual, pois ao passo que todas as outras parlendas da noite são feitas em disticos, essa apresenta um monistico excepcional. E finalmente curteza metrica. Tres dos documentos (numeros 1, 2 e 6) são metrificados em redondilha maior, o heptasilabo luso-brasileiro racial. Os tres outros são em redondilha menor, verso de seis silabas, já menos natural na metrica brasileira, o hemistiquio dos versos alexandrinos. Pois foi êste, por precisão de curteza incisiva, o escolhido pelos inventores do documento em questão.

Quanto ao aparecimento da celula ritmica semicolcheia-colcheia nos dois documentos que estou estudando agora, ela também é interessantissima. Essa famosa celula, tem sido usada pelos musicos, sempre que querem significar a fatalidade abatida, a escravidão. Não tenho tempo agora pra folhear minha biblioteca e dar exemplos numerosos. Mas me lembro de dois que são absolutamente tipicos: Wagner a utilizou pra criar o tema da escravidão dos Nibelungos, na Tetralogia. E Beethoven quando quis, no primeiro tempo da Sonata ao Luar, exprimir o abatimento, a aceitação da fatalidade fatal mesmo, irremovível, também se serve dessa mesma celula ritmica.

Agora estou me lembrando que também Monteverdi se utiliza dela, no famanado Lamento de Ariana, na frase "Lasciatemi morire!" Os valores de notas estão aumentados para colcheia-seminima, porém o movimento ritmico continúa o mesmo, sabem disso os que entendem de ritmo musical. Agora as recordações dêsse motivo ritmico, empregado como expressão psicológica, estão me afluindo á memoria. Só lembro mais a documentação de Carlos Gomes, genio muito maior do que se supõe. No "Guaraní" e no "Escravo", as passagens de Pery, de Ilara, de Iberê, todos mais ou menos escravos, abundam dessa celula ritmica. Lembro-me de uma fala mui submissa de Pery, secundando a Dão Antonio, quasi toda criada nesse ritmo. No "Escravo", numa das primeiras cenas, quando o conde acaba de ler a carta delatando a revolta dos escravos, a orchestra bate em fortissimo essa celula ritmica. E o tema que acompanha Iberê, e com o qual ele entôa as palavras "Libero nacqui al par del tuo signor", também finaliza com essa mesma batida da escravidão e da fatalidade.

Mas uma cousa essencial distingue todos êstes exemplos, das duas dinamogenias que estudo: a acentuação. Nestas o acento cai no primeiro valor, ao passo que em todos os outros, expressivos de abatimento, cai no segundo. Poderão me dizer que isso deriva da dição natural da palavra "Getulio". Isso é pueril. Não só o resto da documentação desmente essa dição natural, como em todos os movimentos

muito intensos da psicologia, tanto popular como individual, as fatalidades fisiologicas só permanecem quando coincidem com a realidade psicolologica immediata. Provas disso a gente encontra mesmo nesta documentação: os numeros 1 e 2 usam de "pra" e "para" indiferentemente, no segundo caso contrastando com a naturalidade da nossa dição, pelo menos paulista, mas reafirmando o ritmo de valores batidos iguais. E não se diga que isso foi precisão de metrica, pois o povo lá se amola com metricas perfeitas! E o emprego do "pra", formando uma só batida em colcheia, na "arsis" inicial, era tambem naturalissimo. Outra prova é o emprêgo do "nós" no documento n.º 5, anti-natural, desinstintivo, mas psicologicamente explicavel pela reação da personalidade coletiva que se impõe.

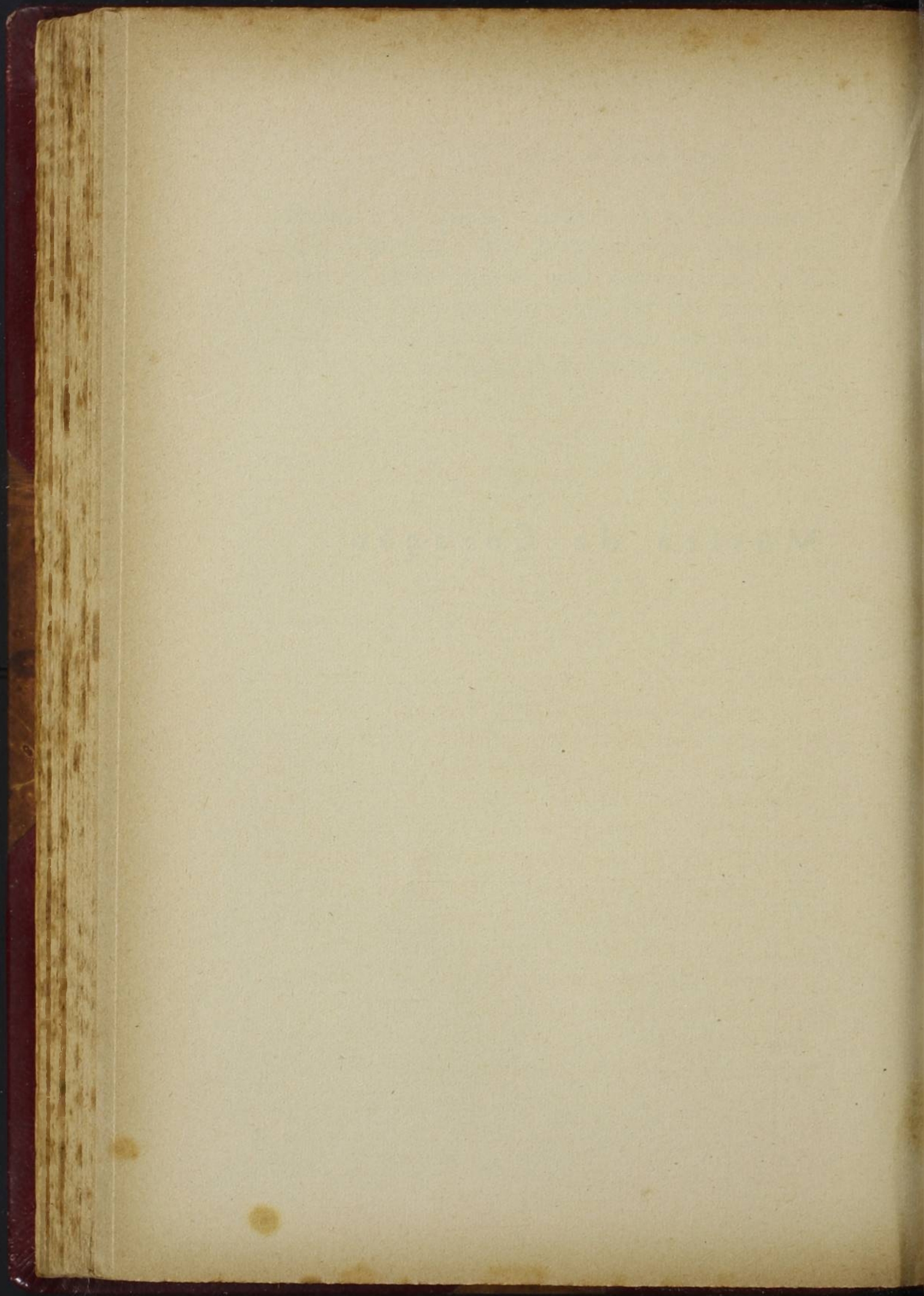
A mutação de acento, na célula ritmica em questão, é claramente reacionaria e altiva. Não se trata mais de uma fatalidade abatida, nem de uma escravidão aceita. Reage contra isso, e empregando os mesmos valores de tempo. desloca a "tesis" e em vez de aceita-la no fim, como um golpe, a transporta pro princípio, como si fosse um impeto, uma nombrada, um impulso.

Não estou no momento fazendo considerações partidarias. Não tem dúvida que odeio esta Republica e especialmente o caudilhismo governamental que nos anda agora envilecendo, porêr fóra dos partidos e dos odios, o que me interessa mesmo filial-

mente, é a perfeição e integridade do meu povo. E não posso negar que escutar primeiro, depois registrar, e agora estudar estas dinamogenias políticas ritmadas pelos paulistas, num dos seus mais bonitos dias de instinto nacional, me deu um alegrão que inda estava em folha, sem emprêgo, diante de mim.

(1930).

Música de Coração



M A R C E L O T U P I N A M B Â

Faz muitos anos que, escutando amorosamente o despontar da conciencia nacional, cheguei á conclusão de que si esta alguma vez já se manifestou com eficiencia na arte, unicamente o fez pela música. Nós podemos afirmar que existe hoje música brasileira, a qual, como tudo o que é realmente nativo, nasceu, formou-se e adquiriu suas qualidades raciais no seio do povo inconciente. A arte musical brasileira, si a tivermos um dia, de maneira a poder chamar-se escola, terá inevitavelmente de auscultar as palpitações ritmicas e ouvir os suspiros melodicos do povo, para ser nacional, e por consequencia, ter direito de vida independente no universo. Porquê o direito de vida universal só se adquire partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquela suas características proprias, que são o contingente com que enriquece a conciencia humana. O querer ser universal desraçadamente é uma utopia. A razão está com aquele que pretender contribuir para o universal com os meios que lhe são proprios e que lhe vieram tradicionalmente da evolução do seu povo. Tudo mais é perder-se e divagar informe, sem efeito.

Nós temos hoje inegavelmente uma música nacional. Mas esta ainda se conserva no domínio do povo, anônima. Dois homens porém, de grande valor músico, tornaram-se notáveis na construção dela: Ernesto Nazaré e Marcelo Tupinambá. São, com efeito, os músicos brasileiros por excelência. Eu sempre e com grande carinho segui a produção desses dois compositores, e fiz a propaganda que me foi possível dela, mandando-a para os amigos dos Estados Unidos, de França e Alemanha. Mas de há muito alimentava o desejo de sobre eles escrever mais de espaço. Circunstancias várias e a ingratidão do tempo avaro, não permitiram que o fizesse até agora. A recente execução dum grupo de músicas de Tupinambá para canto, dá-me ensejo de falar d'ele pelas fidalgas páginas de *Ariel*. Virá outro dia a vez de Ernesto Nazaré.

E vou diretamente aos defeitos do autor do *Matuto*, para depois prodigalizar-lhe os louvores, tão mais agradáveis de enunciar. Antes de mais nada confesso que só assisti parte do concerto em que essas canções foram executadas. Ainda a opressão do tempo me obrigou a sair do Germania no primeiro intervalo. Mas não saí muito contrariado não, porquê as canções do músico me deram enorme desilusão. Enorme.

Esperava ouvir obras já de caracter menos artisticamente elementar (a propria escolha dos poetas musicados denunciava essa preocupação), mas ca-

racteristicamente nossas, caracteristicamente brasileiras. As obras anteriores do artista permitiam essa esperança. Me desiludi.

Os poucos trechos vocais ouvidos tinham feição vaga, tímida, indecisa, sem nada de positivamente raçado, como nas peças de dança do artista. Sem dúvida eu não pedia que Tupinambá fizesse, nesta tentativa de dar um torneio mais trabalhado, mais artístico (mas que ha de mais artístico que a *Casinha Pequeninha*, ou que o *Nozani na Orekuá*, duas obras-primas!) á maneira nacional de cantar, fizesse unicamente canções de dança, maxixes e candomblês. Porquê não me esquecerei que muita canção existe sem ser de dança, e que o lundú e a modinha não são maxixes. Mas nêste terreno do lundú, da modinha, da canção, muito era de esperar do artista, principalmente porquê o que o notabiliza não é propriamente a riqueza de invenção ritmica nossa, como em Nazaré. Páginas como apresenta no *Sereno*, tão fartamente ritmado, são raras na sua obra. O que faz notavel Tupinambá, é a riqueza de invenção melódica brasileira, que nem mesmo Nazaré possui tão bela e tão patricia. Aquela dolencia caprichosa, languida; aquela sensualidade trescalante, opressiva, quasi angustiosa; aquela melancolia das vastas paragens desertas; aquele deserto, digamos assim, da linha melódica brasileira; e de quando em quando o arabesco inesperado; alerta, a vivacidade espiritual do caipira, a inteligencia aguda, o burlesco repentino herdado dos

negros, que tudo isso na cantiga nacional se revela: desapareceram das canções de Tupinambá. Deram lugar a uma melodia incolor, muitas vezes banhada de vulgaridade. Um músico de firme educação dizia-me desapontado: São canções de qualquer país. Não é bem isso. Mas, com tendencia meio pronunciada para o fado, é certo que Tupinambá nestas melodias, titubeou, criou trechos agradáveis talvez para os ouvidos faceis, mas timidos, sem firmeza, dum arabesco muito pouco brasileiro, perdidos. Sem dúvida não irei até negar que de longe em longe uma pincelada mais eficiente revela o Brasil naqueles trechos vocais. Mas não são brasileiros. O mais que se poderá dizer é que são canções escritas por brasileiro. Eu vi com tristeza o público do Germania desmanchar-se em grossos aplausos e pedidos de bis (pareceram-me patrióticos...) ante aquelas melodias.

Ora eu, que reivindico pra mim a honra de primeiro ter desassombradamente falado em público do valor de Tupinambá, no discurso pronunciado como paraninfo dos diplomandos de 1922 do Conservatorio, e antes, muito antes, sempre em minha carreira de professor chamando a atenção de meus alunos para as dansas dêsse músico, considerar-me-ia indigno dêle e de mim, si não fizesse esta restrição penosa ás suas *canções*. Não é nelas que deverá buscar-se o valor de Tupinambá. E' nas suas *dansas*. Escritas sem propriamente preocupação de arte, escritas como entre o povo se faz arte, acontece que nelas o com-

positor se abandonou á sua propria natureza, e verdadeirissima arte fez. Criou ingenuamente belas e características obras. O que desde logo atrái nelas, eu já disse, não é a variedade ritmica. Não. Tupinambá não tem aquela riqueza de ritmos de Nazaré, que chega mesmo a atingir a virtuosidade. E talvez isso seja um bem para o músico paulista. Nazaré é um virtuose do ritmo. A síncopa na sua mão é como o jôgo de bolas na mão do pelotiqueiro. Faz dela o que quer. Ela se transfigura, move-se dentro do compasso, irrequieta e irregular, num saracoteio perpétuo. Sem nunca perder o caracter brasileiro, as musicas de Nazaré já são pura arte de ficção.

Marcelo Tupinambá conserva-se dentro dum ritmo mais comum, sem que por isso possa chamar-se de vulgar. Não raro o movimento sincopado estabelece-se unicamente no primeiro tempo. E' mesmo a fórmula mais usada por êle. Exemplo tipico da sua maneira é o delicioso *Sá Dona*, uma joia, em que, a não ser nos quatro compassos de introdução, todo o ritmo desenha-se no compasso de dois por quatro, com o primeiro tempo, semicolcheia, colcheia, semicolcheia, seguido pelas duas colcheias do segundo. Evidentemente não quis dizer que só neste ritmo Tupinambá se conserva. Esta é a sua maneira preferida. O famoso *Nha Moça*, chôro paulista, é inteiramente baseado nêle. O *Quebra meu Povo* também, assim como essa delícia, *Ao som da viola*. Vede bem que o ritmo apontado é apenas a base, a constante ritmica,

digamos assim. Infelizmente minha coleção de danças de Tupinambá e Nazaré acha-se eternamente em desfalque, porquê estou sempre a manda-las para o exterior, e não posso agora produzir mais exemplos.

E' curioso notar-se que essa constante ritmica, usada como fórmula básica por Tupinambá e a grande maioria dos compositores de maxixes, muito inferiores a êle, (e de que apenas se poderia lembrar ainda o autor de *Pemberé*, Eduardo Souto) não era muito comum no século dezenove, no qual apenas se delineia. Anteriores a êste século raros exemplos encontramos, tais como o famoso reisado (sergipano, segundo Silvio Romero) *Zé do Vale* do segundo século, ou a *Moda da Carrasquinha*, de origem evidentemente lusitana. Agora não me lembro de mais nenhum trecho onde seja empregado como base ritmica. Isso me leva a verificar que essa constante ritmica, definitivamente firmada no fim do século dezenove e principalmente no começo do século XX, estabelece o caracter ritmico básico da dança brasileira. Tupinambá se serve dêle, puro, com grande frequência. Assim, não se deverá procurar neste musico a grande força criadora de ritmos. Nem muito menos na harmonização, que é geralmente acurada, mas simples.

O que exalta a música de dança de Marcelo Tupinambá é a linha melodica. Muito pura e variada. O compositor encerra nela a indecisão heterogenea da nossa formação racial. Ora tem o espe-

vitamento do quasi branco das cidades, ora a melancolia do nosso interior. A's vezes é dum fatalismo desesperado, duma saudade imensamente nostálgica, que faz mal ouvir, como nesse extraordinario *Matuto*, canção cearense que atinge aquela tristeza dorida de certas melodias russas. Outros exemplos notaveis dessa tristura indigena são o *Pierrot*, com a impressionante frase síncopada da segunda parte, e o *Deixe Está*, certamente das páginas mais belas do maxixe. Nunca a melancolia cabocla se viu tão bem expressada por musico de nome assinado.

E é nesse gênero de melodia cabocla, que Marcello Tupinambá se tornou admiravel. Nesse gênero a que êle chama *tanguinho*, com lamentavel desdem pelos gêneros. Já o malogrado Alexandre Levy chamava de *tangos* brasileiros, trechos inconfundivelmente nossos, que em nada participavam de nenhuma variante do tango espanhol, ou dos países sul-americanos de origem espanhola. São maxixes, são modas, são sambas, cateretês, lundús, etc., depende, mas jamais tangos. Precisamos abolir essa denominação de *tango* dada ás nossas dansas, pois que, alem de inexpressiva, presta-se a confusões. Ainda me lembro dum trecho que me passou pelas mãos, ao qual o compositor dera o subtitulo impagavel de "samba tangaico!"

Mas é com êsse subtitulo de *tanguinho* que encontrareis algumas das dansas mais probantes de talento de Tupinambá. Lembro-me agora ainda o A

vida é essa, e o notabilíssimo *Maricota sai da chuva*. E mesmo ás composições que denomina propriamente *maxixes*, talvez porquê se aproximem da feição de Nazaré e das músicas de dança do Rio, Tupinambá ainda imprime aquela melancolia doce que é o *pathos* geral da sua musicalidade. Vejam por exemplo o *Quebra meu povo* e o *Assim são elas*, com as adoráveis terças do Trio. A sua música é sempre assim, grávida de banzo. Raro um traço de alegria a redoura. Raríssimo, em suas composições, aquela alegria formidável do côro de *Nha Moça*. Essa *Nha Moça* é uma página notável. Brasileiríssima ainda, o côro entra com um entusiasmo irresistível. Nunca pude ouvir ou tocar aquelas oitavas batidas, de tão hilare jovialidade, que não sentisse um convite á dança, muito mais imperativo que o de Weber.

Considero a música de Tupinambá ainda mais representativa de nossa nacionalidade atual, que a obra de Ernesto Nazaré. Este é mais uma consequência regional, circunscrita mesmo a uma cidade só. Ernesto Nazaré é o maxixe carioca; tem aquele espiantamento álaire, cheio de Sól, aquela acessibilidade efusiva do carioca. Tupinambá, si não expressa a civilização um pouco exterior das cidades modernas do Brasil, Rio de Janeiro, São Paulo, congrea nas suas músicas a indecisa ainda alma nacional, a que domina profunda melancolia. Nessa página chamada *Minha Terra*, êle disse admiravelmente na primeira parte o que vai de preguiça, de cansaço e de tristeza

nostalgica pelo nosso vasto interior, onde ainda a pobreza reina, a incultura e o deserto.

Marcelo Tupinambá é atualmente, entre os nossos melodistas de nome conhecido, o mais original e perfeito. Suas dansas, como dansas passam. São esquecidas pelas orquestras mambembes dos cafés e dos salões de baile, porquê em geral beberrões e dan-sarinos pedem novidades, — maxixes ou foxtrotes, é indiferente, — mas novidades que saciem a petulancia e a indiferença má na moda. Não se ouve mais o *Matuto*. Ninguém mais se lembra de *Ao som da Viola*. Mas é possível que um dia os compositores nacionais, concientes da sua nacionalidade e destino, queiram surpreender a melodia mais bela e original do seu povo. As músicas de Marcelo Tupinambá serão nesse dia observadas com admiração e mais constancia.

(1924).

ERNESTO NAZARÉ

(*Conferencia na Sociedade de
Cultura Artistica, de S. Paulo*).

Ernesto Nazaré já entrou na casa dos sessenta, porém pra lhe compreender a música, a vida longa dele quasi não adianta nada. Foi temporão no piano sob as caricias maternas e inda estudou doze meses

aconselhado por Eduardo Madeira. Quando principiou compondo somou umas oito lições com o prof. Lambert, que repetiu-lhe oito vezes êste conselho bom: — Pinta as hastes das notas mais de pé, Ernesto”. E foi tudo. De longe em longe inda escutou o elogio dum Henrique Oswald, dum Francisco Braga. Porê m o conselho mais util que recebeu foi êsse do prof. Lambert pro curumim de 14 anos. Ernestinho compreen- deu que todas as hastes dêste mundo altivo, sejam notas de música, sejam sêres humanos, carecem de estar em pé, bem firmes e mesmo bem sozinhas. Cul- tivemos a memoria desse professor maraba, por ter incutido no Ernestinho o aviso mais moral que a gente pode dar, no país inventor do proverbio cari- tativo: E’ tempo de muricí, cada um cuide de si .

Ernestinho virou Ernesto, principiou encontran- do nas vitrinas das casas-de-música o nome de Er- nesto Nazaré impresso, seus tangos foram executados e gostados, se espalharam, e o compositor teve a glo- ria de ser tão familiar na patria inteirinha, que todos falavam “o Nazaré”, que nem se trata um primo, uma sobrinho e os amigos do nosso coração. Faz bem uns vinte anos que conhece uma celebridade su- blime embora não frutifera. E’, desde muito, o pomar das alegrias mais dinamicas da terra dele. Ao fun- gagá dos seus tangos muito se tem saracoteado, rido e gosado neste país; e por essa precisão de memoria amorosa que só os artistas despertam, o nome dele vem se gravando nas lembranças da maneira menos

egoistica do amor: sem que reflita a imagem dum corpo amigo ou amante. O Nazaré... Quem era? Não se sabia não. E inútil se saber. Era um dêsses amores que estão na religiosidade obscura de todos os vivos capazes de querer bem, na parte de nós em que amamos os nossos mitos, os átos sem atividade, os nomes sem corpo, os anjos e os artistas.

No entanto, si é certo que a obra de Ernesto Nazaré tem uma boniteza, uma dinamica fóra do comum, e êle apareceu e se desenvolveu no momento oportuno, não compreendo bem como é que se tornou popularmente célebre. Si foi oportuno não tem nada de oportunista nele, e é sabido que nem mesmo a genialidade basta pra um individuo se popularizar. Ora a primeira observação que se impõe a quem estuda a obra dansante dele, é que de todas as músicas feitas prás necessidades coreograficas do povo, ela é a menos tendenciosamente popular.

A prova mais objetiva disso está no decidido caracter instrumental de Ernesto Nazaré.

Em geral as composições dansantes baseiam a sua vulgarização no imitarem o côro orquestico popular. As dansas do povo são na sua maioria infinita dansas cantadas. De-primeiro foi sempre assim, e os instrumentistas-virtuosos da Renascença, quando transplantaram as gigas, as alemandas, as sarabandas, do canto pro instrumento, tiveram que fazer todo um trabalho de adaptação criadora. Esta adaptação consistiu em

tirar das dansas cantadas a essencia cancionista delas e dar-lhes caracter instrumental. Substituiram o tema estrofico pelo motivo melodico, a frase oral pela celula ritmica. Embora ainda com reservas, pelo estado atual dos meus conhecimentos, antevejo que, talqualmente a milonga e o tango argentino sucessor dela, o maxixe teve origem imediata instrumental. Porém, tanto êle como o tango argentino e o foxtrote, pra se popularizarem, viraram logo cancionistas, se tornaram dansas cantadas. Essa feição cancionista, a gente percebe mesmo nos mais admiraveis musicos coreograficos, como John Philipp Sousa ou Johan Strauss, pela norma estrofica e não celular da invenção. Se sente a melodia cantada, se sente o verso oral. Pois Ernesto Nazaré se afasta dessa feição geral dos compositores coreograficos, por ter uma ausencia quasi sistematica de vocalidade nos tangos dele. E' o motivo, é a celula melodica ou só ritmica que lhe servem de base práas construções. O *Espalhafatoso* por exemplo, é construido sobre uma celula ritmica só, ao passo que o *Sagaz* é inteirinho arquitetado sobre um motivo ritmico-melodico de quatro notas.

Se imagina pois que fôrça de invenção ritmica êle possui. Poderão falar que afeiçoa especialmente certas fórmulas de medida que se repetem em obras diferentes... Também está certo, porém isso não quer dizer pobreza não. E' duma variedade estupenda, e entre os parceiros dele não tem nenhum que seja tão couro-nagua pra desenvolver um mo-

tivo ritmico. E são prova dessa riqueza e poder o *Fon-fon*, o *Garoto*, o *Pierrot*, o *Tenebroso*.

Mas careço de voltar ainda ao caracter instrumental de Ernesto Nazaré pra uma observação. Se serviu do piano. Pois bem, a obra dele é pianística como o quê. Pianística mesmo quando se inspirando no instrumental das serestas, funções, chôros e assustados, reflete o oficleide, o violão, e especialmente a flauta que nem no trio do *Atrevido*, e no *Arrojado* quasi inteiro. Então numa obra-prima sapeca, o *Apanhei-te Cavaquinho*, êste e a flauta, numa capoeiragem orquestica de espirito inegualavel, rivalizam de personalidade, ambos maxixeiros de fiança, turunas no remeleixo e cueras na descaída.

Mas em geral Ernesto Nazaré se conserva dentro do pianístico intrinseco. Observem. o *Batuque*, ou, pra só citar obras-primas, o *Turuna* eletrizante, o *Soberano*, o *Bambino* e o *Nênê*. Duma feita, a uma pergunta proposital que fiz pra êle, Ernesto Nazaré me contou que executara muito Chopin. Eu já pensamenteara nisso, pela influência subtil do pianístico de Chopin sobre a obra dêle. Talvez esta afirmativa sarapante muito feiticista, mas é a mais verdadeira das afirmativas porê. Não basta não a gente tocar piano pra compor obras pianísticas, isto é, que revelem os caracteres e possibilidades do instrumento e tirem dêle a natureza inicial da criação. Tem um poder de compositores dansantes que tocam piano e que nunca foram pianísticos. Nazaré não. O cultivado

entusiasmado da obra chopiniana lhe deu, além dessa qualidade permanente e geral que é a adaptação ao instrumento empregado, o pianístico mais particular de certas passagens, como a 3.^a parte do *Carioca*, ou tal momento do *Nêê*. Ainda é chopiniana essa maneira demonstrada no *Sarambeque*, no *Floraux*, na 4.^a parte do esparramado *Ramirinho*, de melodizar em acordes tão contra a essência monódica da música popular.

A este respeito ainda temos mais. Si é verdade que a harmonização de Ernesto Nazaré segue o modelo geral das modulações cadenciais, esse simplismo popular é disfarçado por um cromatismo saboroso, uma pererequice melódica difícil, em que a todo momento surgem notas alteradas, chofrando na surpresa da gente com o insperado de inhambú abrindo vôo. E então com que ciência habilidosa ele equilibra as sonoridades! As harmonizações, os acordes, as oitavas, os saltos arrevezados, audaciosíssimos até, jamais não desequilibram a ambiência sonora. Possui uma perfeição de fatura que, mesmo quando a invenção é medíocre ou vulgar, torna interessantes e nobres tangos que nem o *Cutuba* e vários mais.

Por todos esses caracteres e excelências, a riqueza rítmica, a falta de vocalidade, a celularidade, o pianístico muita feita de execução difícil, a obra de Ernesto Nazaré se distancia da produção geral congenera. É mais artística do que a gente imagina pelo destino que teve, e deveria de estar no repertório dos

nossos recitalistas. Posso lhes garantir que não estou fazendo nenhuma afirmativa sentimental não. É a convicção desassombrada de quem desde muito observa a obra dêle. Si alguma vez a prolixidade encomprida certos tangos, muitas das composições dêste mestre da dança brasileira são criações magistrais, em que a força conceptiva, a boniteza da invenção melodica, a qualidade expressiva, estão dignificadas por uma perfeição de forma e equilíbrio surpreendentes.

Tem na obra dêle uma elegancia, uma dificuldade altiva, e até mesmo uma essencia psicologica, sem grande caracter nacional embora expressiva, qualidades que o deveriam levar prá roda menos instintiva e inconciente das elites pequenas. . . O proprio Ernesto Nazaré mostra perceber essa dinstinção refinada, pela repugnancia que mostra ante a confusão com que os tangos dêle são chamados de maxixes. A mim já me falou que os tangos "não são tão baixos" como os maxixes. Andei imaginando que isso era susceptibilidade de quem ignora que o proprio tango se originou nas farras do porto montevidео entre a marinhagem changueira e as brancas, mulatas e abunas, moças de profissão. Porém hoje dou razão pra Ernesto Nazaré. O que o brasileiro chamou um tempo de *tango*, não tem relação propriamente, nenhuma com o tango argentino. É antes a habanera e a primitiva adaptação brasileira dessa dança cubana. Também aliás conhe-

cida por *tango* no Uruguai e na Argentina pelo que informa Vicente Rossi. . . A contradição de que os tangos de Ernesto Nazaré possuem a ritmica do maxixe e este é que se dança com eles, não tem valor nenhum. As proprias habaneras são maxixaveis desde que a gente lhes imprima andadura mais afobada. E justamente quando Ernesto Nazaré estiver executando, os senhores porão reparo em que ele imprime aos tangos andamento menos vivo que o do maxixe. Na verdade Ernesto Nazaré não é representativo do maxixe, que nem Eduardo Souto, Sinhô, Donga e o proprio Marcelo Tupinambá, este uma variante provinciana da dança originariamente carioca. Ernesto Nazaré poderá quando muito ser tomado pelo grande anunciador do maxixe, isto é, da dança urbana genuinamente brasileira, já livre do caracter hispano-africano da habanera.

Ainda com reservas já posso imaginar que o maxixe nasceu da fusão da habanera e da polca, a qual, informa França Junior, os cariocas dansavam "arrastando os pés e dando ás cadeiras um certo movimento de fado". Nesta descrição é facil se perceber a proximidade em que essa polca estava da coreografia familiar e primitiva do maxixe, tal como ainda foi encontrado por Julio Roca, quando em 1907 veio ao Brasil. Foi da fusão da habanera, pela ritmica, e da polca, pela andadura, com adaptação da síncopa afro-lusitana, que originou-se o Maxixe. Ora eu falei, faz pouco, na essencia psiquica pouco nacional

de Ernesto Nazaré. Torno a falar. Na obra dele, prodigiosamente fecunda, a gente já encontra manifestações inconfundivelmente nacionais, e em geral quasi tudo o que se tornaria mais tarde processos, fórmulas e lugares-comuns melódicos, ritmicos, pianísticos nacionais, sobretudo entre compositores de maxixes. Mas por vezes tambem essa obra se encontra paredes-meias com a habanera, que nem no pedal de dominante do *Rebolicho*, e na 3.^a parte do *Digo*. Então o *Pairando*, desque executado mais molengo, se torna havaneira legítima. E a melódica europea tambem não é rara na obra de Ernesto Nazaré. Si por exemplo a gente executa a 1.^a parte do *Sagaz*, fazendo perfidamente de cada tempo do dois-por-quatro um compasso ternario, dá de encontro com a mais alemã das valsas dêste mundo. Pensem não que isto é censura minha. E' evidente que não tenho tempo a perder pra estar bancando o purista e o patriotico. Acho mesmo um encanto humano em perceber elementos estranhos numa qualquer joia da invenção popular, seja numa farça do Piolin como *Do Brasil ao Far-West*, seja no maxixe recente *Cristo nasceu na Baia*, onde se intromete a horas tantas um meneio melódico norte-americano. Minha opinião é que o destino do homem fecundo não é defender os tesouros da raça, mas aumenta-los porêem.

Dentre as características que percebo na obra de Ernesto Nazaré, agora só me resta falar duma. A sua expressividade psicologica. Tambem nisso êle se dis-

tingue do gênero popular em geral, e particularmente se afasta da música nacional. Esta, não tem dúvida que possui uma expressão etnica admirável, é malinconica, é ironica, é por vezes perereca, e no mais barreada de dengue sensual. Mas, como na maioria dos casos universais, não é expressiva, nesse sentido de se acomodar a estados-de-alma transitorios. Não é psicologia em relação às palavras que a acompanham ou ao título que leva. A música popular é a expressão mais absoluta da música pura, até mais que um Mozart, um Scarlatti ou Stravinski. Não é música "tranche de vie", nem descritiva não, feito um Schumann, um Berlioz, Monteverdi ou Mussorgski.

Pois Ernesto Nazaré muitas vezes se aproxima dêste genero de música psicologica e descritiva, e os titulos dos tangos dele não raro querem significar alguma coisa. Ele segue essa tradição deliciosa pela qual, desde os lundús, polcas e modinhas do I.º Imperio, a nossa gente apresenta um tesouro verdadeiro de argucia, pernosticidade, meiguice e humorismo, em titulos musicais. Só neles possuímos um curioso padrão lirico da nacionalidade. Basta compulsar um repertorio de tangos argentinos, de valsas e cantigas francesas e italianas, de fados, de *lieder*, mesmo de *rag-times*, e depois um catálogo de maxixes, pra ver como o sentimento, a pieguice e a vivacidade de espirito colaboram na titulação indigena. E' um encanto! E isso desde aqueles seresteiros "do apá virado", que descantavam a *Quis debalde var-*

rer-te da memória ou a Yáyá, você quer morrer, de Xisto Baia; a Tão longe de ti distante, a Não se me dá que outros gosem, Ao ceu pedi uma estrêla, O angú do Barão, A' terra um anjo baixou, A mulher é um diabo de sáias, todos títulos gostosamente empapados de melosidade e besteira, que iriam repercutir nas valsas e shótes do regime republicano. E então os sambas, polcas, tangos, e afinal maxixes, que se chamaram e chamam: *Quem comeu do Boi*, *Amor tem fogo*, *Que é dela, as chaves?*, *Capenga não forma!*, *Sai cinza!*, *O Bota-abaixo*, *Assim é que é*, *Ai! Joaquina*, *Pisando em ovos*, *Seu Derfim tem que vortá*, *Seu Coutinho pega o boi*, *Este boi é bravo*, e mais títulos adoráveis, como *Os Voadô*, *Saracoteio*, *Batuta*, *Sacudida*, *Tatú subiu no pau*, *Vê si é possível*, *Lingua comprida*, *Fogo de palha*, *Peruando*, *Encrenca*, *Vamo*, *Maruca*, *vamo*, *Tem roupa na corda*, *Foi atrás da bananeira*, etc. e tal. Porém êsses nada têm que ver com as músicas que titulam. São manifestações livres de espírito, de carinho, de sensualidade, e por vezes dessa vontade de falar bobagens metafóricas, que nem o *Fubá*, a *Caneca de Couro*, costume tão inconfessavelmente nacional.

Ernesto Nazaré participa dessa tradição, porém com êle já muitas vezes o título se relaciona com o *ethos* da música. Assim essa outra obra-prima, o *Está Chumbado*, cuja ritmica é um pileque de expressividade impagável. No *Soberano*, a dinâmica dos arpejos citados, de imponência soberbosa, se ergue

soberanamente do teclado. No *Pairando*, muito inferior, em que a melodica feita de tremeliques, imagina pairar e cuja introdução lembra o descritivo incipiente e coitado duma Chaminade, dum Godard e outrinhos do mesmo desvalor. Porém já duas outras obras-primas combatem essa fragilidade: o *Tenebroso* que é de deveras tenebroso, e o *Talisman* todo misterio e estranheza.

Aliás raramente, que nem nestes dois tangos, Ernesto Nazaré abandona a alegria. Não possui aquela tristura permanente, tão do nosso povo, que é da intimidade de Marcelo Tupinambá. E' o espletamento chacoalhado e jovial do carioca que Ernesto Nazaré representa. Em compensação a tristura de Marcelo Tupinambá, é uma tristura gostosa de se escutar, é franca, é molenga, é caldo-de-cana, é melado grosso, nem bem tristura, antes a lombeira do corpo amulegado pelo solzão do Brasil, espirito de fatalismo e de paciencia. Nazaré não sabe ter essa tristeza sonora e chiando, que não faz mal. Descende em linha reta dos vatapás apimentados, e quando entristece é duma violencia sorumbatica, é sombrio, é mesmo tragico. Se observe por exemplo o *Miosotis*, o tango *Tupinambá*, e essas tres perfeições que são o *Odeon*, o *Digo* e o *Bambino*. Só mesmo no famoso *Brejeiro* êle atingiu a tristura provinciana. E é curioso de se por reparo que justo nesse tango, a frase inicial coincide estranhamente com o lamento *Teirú* dos indios Parecí, só mais tarde revelado na *Rondonia*.

Seria inda importante esclarecer a posição de Ernesto Nazaré na organização da musicalidade nacional e na formação histórica do maxixe... Estudando por exemplo a evolução da síncope, contratempo matemático da música europeia, tal como usada tanto por Bach como pela fado português (e ainda no Brasil Colônia, como prova a modinha *Foi-se Josino*, registrada por Spix e Martius...) prá síncope nossa, entidade rítmica absoluta e por assim dizer insubdivisível. Essa evolução está refletida na obra de Ernesto Nazaré. Mas tudo isso nos levaria pra mais duas horas de falação. E confesso que, apesar dos documentos abundantes que estou recolhendo e estudando, muito ponto histórico e mesmo técnico inda ficaria incerto, num terreno virgem em que o próprio nome de "maxixe" não se sabe muito bem donde veio (1). Nada se tem feito sobre isso e é uma vergonha.

(1) Segundo uma versão, propagada por Vila-Lobos, que a teria colhido dum octogenário, o maxixe tomou esse nome dum sujeito apelidado "Maxixe" que num carnaval, na sociedade "Os Estudantes de Heidelberg", dansou um lundú duma maneira nova. Foi imitado, e toda a gente começou a dansar "como o Maxixe". E afinal o nome teria passado prá dança. Versão respeitável porém carecendo sem dúvida de maior controloção.

O que me parece já certo é que o maxixe, como tal, apareceu depois de 1870. As pesquisas devem mesmo se estabelecer na década de 70 pra 80. Já estou em condições de fixar essa década como aquela em que mais provavelmente o maxixe surgiu.

A musicologia brasileira inda cochila numa caducidade de críticas puramente literarias. Se exeptuando as datas historicas faceis e as anedotas de enfeite, o diazinho em que uma senhora campineira teve a honra de produzir o talento melodico de Carlos Gomes, as invejas de Marcos Portugal ante a glória nascente de José Mauricio, a gente não sabe nada de verdadeiramente crítico, de científico, de basico, e principalmente de orientador, sobre a música brasileira. Não creio que a gente deva excluir do patrimonio nacional o germanismo de Leopoldo Miguez, ou o individualismo despatriado de Glauco Velasques, porêem creio que, depois de tradicionalizados os caracteres nacionais na música erudita, êsses entes serão reduzidos á pasmaceira de placas tumulares e a êsses espantalhos da circulação praceana, a que a gente em geral chama de estátuas. A História-da-Música, que nem todas as outras Histórias, está cheia dêsses tumulos inuteis. Si o Brasil é um vasto hospital, a História da Música é um cemiterio vasto. Porquê de deveras não são nada mais que inutilidades tumulares os que, tendo vivido uma existencia individual por demais, não ficaram agindo que nem um Bach, um Rameau, um Palestrina, na permanencia das nacionalidades ou da unanimidade dos sêres terrestres. Ora vamos e venhamos: a nossa musicologia não tem feito até agora nada mais que escrever o distico dêsses tumulos, ou plasmar o gesto empalamado de estatuas que a ninguem não edificam. Embora haja utilidade

historica ou estetica nas obras dum Rodrigues Barbosa ou Renato Almeida, se deverá reconhecer com franqueza que essa utilidade é minima, porquê destituida de caracter prático. Alem da pequena mas valiosa contribuição de Guilherme de Melo e de viajantes, ou cientistas como Léry, Spix e Martius, Roquette Pinto, Koch-Gruenberg, Speiser, ninguém entre nós se applicou a recolher, estudar, descriminar essas fôrças misteriosas nacionais que continuam agindo mesmo depois de mortas. Tudo se perde na transitoriedade afobada da raça crescendo. Nossas modas, lundús, nossas toadas, nossas dansas, catiras, recortadas, cocos, faxineiras, bendenguês, sambas, cururús, maxixes, e os inventores delas, enfim tudo o que possui fôrça normativa pra organizar a musicalidade brasileira já de caracter erudito e artistico, toda essa riqueza agente e exemplar está sovertida no abandono, enquanto a nossa musicologia desenfreadamente faz discursos, chora defuntos e cisca datas. Ha uma precisão iminente de transformar êsse estado de coisas, e principiarmos matutando com mais frequencia na importancia etnica da música popular ou de feição popular. Os "sujeitos importantes" dêvem dar a importancia dêles pros homens populares, mais importantes que os tais. Se deve de registrar tudo o que canta o povo, o bom e o rúim, mesmo porquê dêsse rúim ninguém sabe tudo que pode tirar um bom. E finalmente se deve de homenagear os Nazarés e os Tupinambás, os Eduardo Soutos e as

Francisca Gonzagas que criam pro povo e por êle. Num tempo de fundação etnica, tal o que atravessamos, é que essa trabalhadeira adianta muito. Mais tarde será um caro custo descobrir as cabeceiras, reaver as fontes e o tempo perdido. Acabar com os improvisos e louvações amorosas! Lançar em nossa Musicologia o facão duma conciencia de deveras crítica, que desolhe êsses estudos adolescentes de todas as pachochadas da literatice, da fantasia e do patriotismo!

Esta homenagem prestada a Ernesto Nazaré pela Cultura Artística de São Paulo me parece que é sintomatica de tempos mais uteis. Além de ser justissima. E é um gôsto a gente constatar que não se carece aqui de garantia da polícia, como sucedeu no Instituto Nacional de Música em 1922, quando num concêrto organizado por Luciano Gallet, aí se executou o *Brejeiro*, o *Nênê*, o *Bambino* e o *Turuna*. Satisfeito mesmo estou eu, e apesar de atravessado de enfermidades mesquinhas, fiz gôsto em alinhar na fadiga estas frases, pra vir junto dos senhores, trazer o meu aplauso a um artista, que usando a politica subtil do talento, se fez escutar por uma nação.

(1926).

PADRE JOSE' MAURICIO

A 18 de abril de 1830 morreu no Rio de Janeiro o padre José Mauricio Nunes Garcia, e hoje

temos que celebrar o centenario dessa morte. A todo brasileiro isento de patriotadas, bem conciente, esta celebração só pode ser meia vaga e amarga. Nós ignoramos o padre José Mauricio Nunes Garcia.

Uma feita, Dão João VI, "o rei velho" como lhe chamaria mais tarde o proprio José Mauricio, exasperado talvez com a cortezanice pedinchona que o cercava, virou-se pro musico humilde:

— O padre nunca pede nada! . . .

José Mauricio beijou a mão do rei e respondeu:

— Quando Vossa Magestade entender que eu mereço, me dará.

A resposta é linda, mas êsse não é o jeito humano com que se deverá proceder pra com potestades e nações. José Mauricio devia ter pedido muito pra que um pouco lhe concedesse o rei dispôsto. Devia ter pedido pelo menos a gravação da sua celebrada missa da Degolação de S. João Batista, pra que a possivel obra-prima não se perdesse. Os chefes e muitas nações, entre as quais prima o Brasil, esquecem com facilidade quem os nobilita. Faz um século que o padre-mestre morreu. Pelos carinhos isolados de alguns escritores e um musico, lhe sabemos superficialmente a vida, possuimos dele, impressas, a Missa de Requiem e a em Si Bemol. Nada mais. Os pormenores da vida, como os restos mortais do musico já não é possivel mais sabel-os. As obras, na maioria estão perdidas. O que resta são cópias, de-

testaveis ás vezes, como as que possúi o Conservatorio daqui.

Por tudo isto, o que estamos celebrando hoje é um centenario de artista ignorado. E si essa vagueza permite a muitos avançar despreocupadamente os elogios mais deslavados ao musico que "deve ser genial", a ninguem isso poderá satisfazer. E nos amarga então a incuria com que, antes e depois do que Nepomuceno fez publicando as duas missas citadas, os nossos Governos vivem nos seus brincados perigosos de política, sem beneficiar aos que nos devem ser caros pelo que de Brasil e por nós fizeram.

José Mauricio Nunes Garcia nasceu no Rio de Janeiro a 22 de setembro de 1767. Era filho duma crioula mineira, Vitória da Cruz, por sua vez filha duma escrava da Guiné. O pai era branco, nascido na ilha do Governador e se chamava Apolinario Nunes Garcia. Morreu êste quando o pequeno contava apenas seis anos. A mãe e uma tia bôa trabalhavam pra sustenta-lo.

Filho de preto sabe cantar. No Rio a éra das Modinhas estava se intensificando e um éco vago dos salões devia chegar até a rua da Vala (Uruguaiana) onde o mulatinho nascêra. De resto as ruas ressoavam com os cantos dos escravos "seminús, aos grupos de dez a doze, movendo-se a compasso com os seus cantos, ou antes gritos, a carregar em grandes varais, cargas pesadas e todas as mercadorias do porto". Esse canto devia ser impressionante porquê

vários cronistas se referem a êle, Foster, o príncipe de Wied, Luccock... E ainda as duas mulheres levavam José Mauricio às festas de igreja, onde o pequeno rezava ainda mal convicto, distraído com as músicas então aplaudidas do brasileiro padre Manuel da Silva Rosa. Tudo isso de certo que influia muito no mulatinho extremamente musical, dotado de voz bonita e passando o tempo dos brinquedos a fazer violinhas de tabua e elasticos de botina.

Afinal arranjou uma viola de verdade e a tangeu, tangeu tanto, que acabou descobrindo por si o sêgrêdo das primeiras harmonias. Dedilhava as cordas e se punha cantando romances tradicionais. Logo a vizinhança toda se engraçou pelo menino e êle ia nas reuniões, cantar os casos do Bernal Francês, da Dona Iria e suspirar modinhas árcades. "Este menino precisa aprender música..." E as duas mulheres trabalhavam mais porquê além das roupas, tinham que ajuntar os oitocentos réis mensais que pagavam a escola de música do mulato Salvador José. Aí José Mauricio aprendeu teoria e dizem que violão.

E foi crescendo e aprendendo. Já declinava o seu latim nas aulas do padre Elias ou filosofava conduzido pelo dr. Goulão. Em música não durou muito e já sabia tanto e melhor que o mestre Salvador José. Parece que então andou recebendo as luzes que ainda restavam do tal "conservatorio dos negros" que os jesuitas tinham instituído na fazenda de Santa Cruz. Se desenvolve o talento dele, num am-

biente propício, onde as obras do rapaz músico podiam ser ensaiadas pelo còro dos filhos de escravo. E aí tambem fortificou-se, ou nasceu a vocação eclesiastica.

Mas parece que a morte da tia em 1790 é que o decide. José Mauricio tem 23 anos e quer ser padre. Um vizinho que acarinhara o talento do menino cantador, arranja-lhe o dote necessario pra isso, fazendo-lhe doação duma casa. E' o negociante Tomás Gonçalves. Dele José Mauricio não se esquecerá e ao professar, leva por padrinhos a frei Francisco José Rufino de Souza e mais frei José Marcelino Gonçalves, filho do protetor e seu aluno de música.

Em 1792 cantou missa solene e seis anos mais tarde obteve licença para prégar. Mas duvido que isto lhe tenha dado tamanha alegria como o premio musical recebido nesse mesmo ano de 1798. Morrerá o padre João Lopes Ferreira, mestre-de-capela da Sé, e a 2 de junho, o bispo dão José Joaquim Justiniano, nomeia José Mauricio pro lugar, com 600 mil réis annuos.

Magro, alto, moreno escuro, olhar bem vivo, labios grossos, maçãs pontudas, narinas cheias, José Mauricio trabalha, ensaia, ensina e compõe. A música tomava-lhe a vida e o sonho. Tanto mesmo que Franklin Távora, o qual privou com intimos do padre, diz não lhe constar que José Mauricio tenha prégado uma vez só. Porém é certo que de 1892 a 4, o padre frequentara as aulas de Retórica do dr. Ma-

nuel Inacio da Silva Alvarenga. E, além disso, Moreira de Azevedo depôi contra Franclin Távora, com afirmativa decidida, garantindo que José Mauricio prérgou, mereceu elogios até por um sermão recitado na festa dos Santos Inocentes, — pelo que Dão João VI o nomeou prérgador régio. E' o mais provavel.

Tambem a curiosidade o levava a conhecer várias coisas mencionaveis naquele tempo. Sabia Historia, Geografia, o Grego, o Latim, o Francês, Italiano e o seu bocado de Inglês. Porém a música lhe regia a vida. Como mestre-de-capela da Sé augmentou a orchestra, apurou os coristas, dando ás festividades brilho mais artistico. E compunha sempre porquê, conforme o velho preceito europeu ainda vigente no sec. XVIII, o que se exigia não éra tanto música inspirada, como música nova. As repetições eram pouco usadas então e os manuscritos se amontoavam nos arquivos e se dispersavam em cópias.

Além de ensaiar, dirigir e compor: ensinava. Manteve escola de música por 38 anos, na sua casa da rua das Marrecas, que dantes se chamava pelo nome que me parece sublime, de rua das Belas Noites. Sairam dêsse curso algumas figuras musicais illustres do Imperio, como Candido Inacio da Silva que, salvas as proporções, foi o Schubert das nossas Modinhas de salão, e mais Francisco Manuel da Silva, compositor do Hino Nacional e talvez o artista de cuja atividade prática mais beneficiou a música brasileira. Os alunos lá iam prá casa do reputado mestre de solfa, com o

distintivo da escola no chapéu, um laço azul e encarnado.

E eis que chega em 1808, fugindo aos franceses, o príncipe Dão João, protetor das Musas. Logo se espanta com a perfeição musical das festas da Sé, elogia francamente o "novo Marcos", e o nomeia inspetor de música da real Capela. Agora José Mauricio frequenta o paço, é bem tratado e querido pelo regente; os alunos dele cantam no côro da Capela Real e vão formando os seus nomezinhos futuros. Além dos dois principais já citados, lembra-se o padre Manuel Alves, Francisco da Mota, Geraldo Inacio Pereira, Lino José Nunes e Francisco da Luz Pinto, que acabará mestre de música no imperial colégio de Pedro II.

Aliás também outro ano forte de comoções, fôra pra José Mauricio, êsse de 1808. As... limpezas públicas eram muito desleixadas e indecisas e o padre mestre dera um formidável escorregão nas calçadas pouco limpas do tempo. Em dezembro ficou pai. Não tenho nada com isso e o filho de padre e da "mula sem cabeça" tradicional, não seria um inútil para o Brasil. Formou-se médico; e o dr. Nunes Garcia foi além de catedrático de Anatomia geral e descritiva, escritor de obras científicas, como as "Lições de Antropotomia" e o "Nova Forma de apreciar os ferimentos do peito com offensa duvidosa nas entranhas". E inda foi poeta e pintor. E foi, mais, sócio do Instituto Historico e Geografico. E finalmente compositor

de modinhas. Deixou nesta última função, nomeavel pelo volume, a coleção das "Mauricinas", "acompanhadas das respectivas poesias" — monumento que pretendeu elevar á memoria do pai a quem as "Mauricinas" são dedicadas, mas que, por informação dum historiador ilustre e músico distinto, posso dizer que é túmulo de fancaria.

Divagando um bocado, sei ainda que outro rebento da estirpe Nunes Garcia tambem quis ser alguma coisa em arte. E a fez de sabor incontestavel. E' o Antonio José Nunes Garcia, sobrinho do músico, desenhista e poeta. Como poeta sei que amava especialmente versejar cantoras. Quando a De la Grange esteve no Rio, incendiando corações e musicófilos, por 1858 e 59, não só o professor Rafael Coelho Machado, autor do primeiro *Dicionario Musical* em português que existe, lhe dedicava uma coleção de melodias da Traviata, convertidas em modinhas de salão. Tambem Antonio José Nunes Garcia, "chiarissimo" lhe chama Cernichiaro, dedicou a ela um poema, escrito ás duas horas da manhã. A claridade citáda pelo mesmo Cernichiaro, principia assim:

*"Quem é esta mulher divina que a cena pisa
No nascente Brasil das harmonias?
Quem é esta — cantora! — que assim comove
Com os sons melifluos duma voz tocante?
Serás tu, immortal De la Grange?
Não, tu não és, porquê essa voz angelica*

*Que as mentes arrebatou é voz dum anjo
Que á gloria só lhe é dado entoar hinos
A' — Divindade — e não aos humanos?"*

Mas a suprema glória poetica de Antonio José de-certo é o poema que dedicou á morte do segundo imperador. Uma lamentação gorducha, começando por incitar as tribus do Brasil a chorar a infausta morte. Chorai Tamoios! chorai Tupis! Chorai Tupinambás! etc. etc. centenas de tribus passam assim enquanto a inspiração descansa, levando de vencida as maiores audacias enumerativas dos romances de cordel nordestinos. Mas o suco da lamentação é o final, o verso-de ouro, que dizia:

*"Chora o cravo, chora a rosa,
Tambem chora o chorão choroso".*

O trabalho aumentara formidavelmente pra José Mauricio. Na escola da rua das Marrecas, pobre por demais pra ter um cravo ou um dos pianos ingleses que principiavam aparecendo na terra, ensinava Harmonia num instrumento que os biografos repetem ser uma "viola de cordas metalicas". Provavelmente é o tipo de viola portuguesa a que os reinois chamam "viola d'arame", tipo maior e nortista, porquê no Sul e nas ilhas já eram usadas em Portugal as violas menores munidas de cordas de tripa. E de-certo José Mauricio já estava ás voltas com a escritura do *Tra-*

tado de Contraponto. E como si a trabalhadeira que tinha não bastasse, inda manteve o cargo de organista, enquanto José do Rosario não chegava do Reino (1811).

Esfomeado por música, naturalmente machucado pelo sonho da Europa, desbastava os ordenados na compra de partituras europeas. Chegou a possuir, dizem, a maior biblioteca de música do Brasil colonial.

O que haveria nessa biblioteca? Certamente Haydn, Mozart e os setecentistas italianos. Com Haydn contam mesmo que o padre mestre se carteu, coisa que não é impossível, mas cuja importancia deverá ser muito relativa. Também não me parece possível que tenha ignorado Gluck, apesar dêste não vir mencionado por nenhum biografo. Ha na obra de José Mauricio, na pequena parte que conheço (as duas missas publicadas, um Te Deum, os restos duma Missa em Re Maior, dois Motetos e umas Matinas dos Defuntos, Bibl. do Conservatorio), acentos que me parecem de proveniência gluckiana. Assim por exemplo, os dois compassos iniciais do "Requiem", duma intensidade suavemente sinistra, bem comum no "Orfeu".

Que conhecesse o Haendel dos Oratorios, também me parece imaginavel, mas com muito mais reserva. Digo isso porquê a entrada instrumental do Dies Irae (Requiem) me evoca invencivelmente o pomposo de certas escrituras haendelianas.

Beethoven . . . Cernichiaro, combatendo a afirmativa de Martius, que o Rio de Janeiro não estava em condições de compreender Neukomm, garante que os instrumentistas do Rio conheciam e executavam Beethoven. Dá como prova existir no Rio quem possuía primeiras edições dos Quartetos beethovenianos. A prova é tão insuficiente como a afirmativa de Martius é ridícula. Neukomm foi um musico mediocre e facil, escrevendo á moda do tempo que era conhecidissima e apreciada no Rio. Não me atrevo a dizer que José Mauricio ignorasse Beethoven, tanto mais que recebia os "novos" tambem e, embora com restrições, apreciava Rossini, que ainda em 1816, e com o "Barbeiro", causava desconfianças na Italia. O que é incontestavel é que Beethoven, caso fosse conhecido por José Mauricio, não lhe fez a minima impressão.

Mais perigosa ainda, a respeito dos conhecimentos musicais do padre mestre, me parece uma afirmativa do Visconde de Taunay. O grande compositor português, Marcos Portugal, célebre na Europa toda, viera pro Brasil em 1811, acolher-se ás asas gordas de Dão João VI. Ter-se-ia dado então o caso que ás vezes acontece mesmo com os musicos de biografia meia duvidosa. (A biografia de José Mauricio está cheia de casos assim . . .). Quando Marcos Portugal foi se apresentar a dona Carlota Joaquina, esta logo lhe falou no mulato e aticou as vaidades exuberantes do autor da "Demofoonte", contando-lhe que o principe regente chamava a José Mauricio o "novo Mar-

cos". E promoveu a reunião íntima no paço em que os dois musicos se encontraram. Silvio Dinarte descreve com muita vida o caso, mas talvez tenha se deixado levar pelo literato da "Inocencia". Quando Marcos Portugal mostra ao padre uma sonata recentissima de Haydn e pergunta pra êle si conhecia o austriaco, José Mauricio teria respondido que sim, conhecia bem e o colocava acima de Haendel, de muitas coisas de Mozart e "a par do divino Sebastião Bach". O resto da anedota é que José Mauricio foi impelido a tirar de primeira vista a obra e o fez tão bem que Marcos, dominado pela competencia do outro, o abraçou chamando-lhe "irmão" e certamente amigo pro futuro.

Mas o que me importa é o Haydn a par do divino Bach. Afirma o Visconde de Taunay que o caso lhe foi contado por uma testemunha quasi de vista, e está claro que estou mui longe de imaginar uma invencionice do grande escritor. Mas a testemunha, si já era "quasi de vista", de ouvido é que não era mesmo nada. Porquê a frase de José Mauricio implicaria em nosso musico dois disparates contraditorios: um golpe genial de crítica divinatoria e outro golpe bem fragil de crítica amorosa. Ou bem José Mauricio compreendia Bach ou não. Si compreendia, jamais que o emparelhara a Haydn, não só pela impossibilidade de comparar corretamente dois tipos integralmente diversos de criação musical, como principalmente porquê, meu Deus! não é possivel universalmente igualar ao delicioso, leve, camarada genio de

Haydn, a grandeza monstruosa de Bach. Jamais no mundo, que eu saiba, um conhecedor dos dois músicos poudes avançar essa quasi irreverencia. Mas, ao mesmo tempo, que formidavel clarão reinava aqui no Brasil, capaz de amar João Sebastião Bach então inteiramente esquecido e ignorado na Europa toda! O caso passa-se em 1811. Ora só dezoito anos depois, em 1829, é que Mendelssohn, revolvendo os arquivos de Leipsig, descobre o formidavel tezouro havia setenta anos escondido e faz executar a *Paixão segundo São Mateus*. E, aliás, como é possível a gente supor que José Mauricio conhecesse e amasse Bach, si deixou uma obra que sendo, não contesto, excelentemente coral, é antipolifonica em absoluto, o contrário de Bach, eminentemente acordal, sem nenhum conceito canonico, absoluta miséria de imitações, nenhum fugado?

O padre José Mauricio ignorou inteiramente Bach. E foi essa a desgraça dele. Não podia conhecer naquele tempo e naquele meio, os polifonistas católicos nem protestantes. A época era das mais terriveis prá música religiosa que virara teatro, com orquestras, histerismos vocais de sopranistas (numerosos no Rio, como conta o autor dos *Sketches of Portuguese Life*) e os timbales do proprio Haydn. Isso era a música religiosa de então, a apreciada, a do mundo, na Europa como no Brasil. Essa foi a música digerida pelo nosso padre-mestre. E bem admiravel foi êle que pelo bom-gosto, energia crítica e sentimento religioso,

salvou-se e às suas obras, pondo do tempo o mínimo que podia nelas, os instrumentos profanos, e um bocado de ária e de modinha nos "Et incarnatus", nos "Ingemisco" sentimentais. Esse é um mérito extraordinário que êle tem. Dentro das perdições daquele tempo, êle soube conservar um firme, encantado, suave sabor religioso.

A vida de José Mauricio estava então sistematizada, numa segurança relativa. Dão João VI o estimava sinceramente e Marcos Portugal o invejava. Fazia todo o possível pra bota-lo no escuro, dificultando a execução das obras dele e mesmo, parece, impedindo totalmente que se cantasse a ópera "As duas Gemeas". Marcos e o safado do irmão sem valor, que por vingança onomastica tinha o nome simiesco de Simão, Simão! Simão! Mas nada impedia que o valor fulgurasse, até voando para alem-mar, pois, pelo testemunho de Kinsey, José Mauricio era "well known and even much respected at Lisbon".

E a vida lhe passa em anedotas. Trazia no peito a comenda da Ordem de Cristo que o regente dera num impeto de entusiasmo, contam atrapalhadamente os biografos, tirando o enfeite do peito do visconde de Vila Nova da Rainha, e o passando com mais justiça á batina do musico.

Não se podia dizer inda velho mas sentia-se doente aos 49 anos. Trabalho excessivo, humildade excessiva, tantas intrigas, tanto desgosto no paço, o padre-mestre emudecia alquebrado. Pede licença pra

dizer missa em casa, conta Porto-Alegre. Pra que possa ir ao paço, o rei ordena que lhe mandem um cavalo, diariamente. Mandam, mas o ginete era mais digno de Tom Mix que dum padre lidando solfas. Nem o peão que o traz, ousa montar o bicho. E o bom do padre lá continua batendo a pé para as longuras do seu rei e senhor.

Neukomm era outro perseguido pelos ciumes do Simão. Um dia entra na Capela e ouve tocarem a missa dele que nunca o Simão deixara executar, Simão! Simão! Sobe ao côro. E' o padre José Mauricio transpondo á primeira vista a partitura, pra música de órgão. E choram juntos.

As convulsões da Independencia. Tudo muda e o rei velho vai-se embora. José Mauricio aparece pouco no paço agora, onde no entanto é estimado pelo rei novo.

— O padre já não aparece? . . .

— Praquê, Senhor? Já dei o que tinha de dar.

O seu espirito desmaia ás vezes fatigado. Ouve tocarem no órgão, escuta e pergunta ao discípulo que o acompanha:

— De quem é essa bela música?

— E' vossa, padre mestre!

Então José Mauricio lembra. A música era bonita, sim, mas não era dele mais, era mas daquele mulato espigado, de olhos vivos, que fizera muita música bonita nos "tempos do rei velho". E disfarça, falando no rei velho.

Percebeu a chegada da morte. Pela manhã de 18 de abril de 1830, um século faz, na casa da rua do Núncio n.º 18, êle desceu a escadinha tortuosa, apertada, difficil de caixão passar, que vinha do sotão em que dormia. Carregava as suas roupas de cama e as dispôs na alcova da sala de jantar.

O filho perguntou:

— Porquê mudou de quarto, papai?

— Pra dar menos trabalho.

Deitou-se. D'aí a pouco principiou cantando o hino de Nossa Senhora que não poudé acabar mais. Ou acabou no vôo das almas livres, vôo que fez em companhia do antigo parceiro e antagonista Marcos Portugal, morto nesse mesmo ano.

Morreu pela manhã, diz Porto-Alegre. Pela tarde, escreve Moreira de Azevedo. A pedido do filho orfão, Manoel de Araujo Porto-Alegre veio tirar em gesso a máscara do morto.

A Confraria de Santa Cecilia fez-lhe exéquias solenes e deu-lhe sepultura na igreja de S. Pedro — única homenagem que brasileiros livres e associados fizeram ao maior dos seus musicos religiosos.

Mais tarde os ossos foram transportados prá igreja do Santissimo Sacramento. Aí Cernichiaro os procurou, na indiferença dos padres e dos leigos. Não achou nada. E não sei si depois foram achados.

Bonito gesto foi o do filho. José Mauricio não deixára um retrato sequer. E o moço médico e mo-dinheiro inveterado, poeta e professor, achou ócios pra

estudar pintura só pra pintar o retrato do pai morto. E é de presumir-se fiel o que pintou, pois fez incansáveis tentativas até achar satisfação. Quatorze anos tentou, o que é dum leonardismo comovente.

José Mauricio Nunes Garcia deixou uma produção muito grande. Fóra dos manuscritos e cópias de obras dele que estão á guarda do Instituto Nacional de Música, manuscritos que eram em número de 112, muito pouco nos restará das mais de 400 obras que o visconde de Taunay arrolou como do padre. Diz-se porêem que em Cuiabá e em Ouro Preto ha muitas cópias dele. Tambem parece que na Cúria paulistana existem outras. Mas si forem todas imperfeitas, como são as que guarda a biblioteca do Conservatorio, cheias de cochilos de harmonização pouco aceitaveis em quem escrevêra um tratado de Contraponto, só nos ficará quasi, um José Mauricio mestiçado pelo desleixo humano.

Da sua obra profana, quasi toda perdida, cita-se os 12 *Divertimentos* pra banda, escritos prá charanga da fragata em que viera a archiduquesa, primeira imperatriz do Brasil; as suas óperas *Le due Gemelle* e *Zemira*; a abertura *A Tempestade*, escrita para o elogio dramático representado no aniversario natalicio do vice-rei dão Fernando, depois marquês de Aguiar. Os 12 *Divertimentos*, como o *Tratado de Contraponto* desapareceram da casa do artista no dia do seu entêrro, mas conta Moreira de Azevedo que havia uma cópia daqueles nos arquivos do conde de Farrobo. O mesmo

biografo afirma que o padre escreveu modinhas, coisa que já ouvi botarem em dúvida. E' mais provavel que tivesse escrito e o documento conservado por Melo Moraes Filho nos *Cantares Brasileiros* tem muitas probabilidades de ser do padre-mestre.

Da obra religiosa dele é especialmente célebre o *Requiem* citado, mas eu quasi que prefiro a *Missa em Si Bemol*, que tem no Credo um "Et incarnatus", pouco religioso talvez, mas duma beleza melodica extraordinaria. Das missas perdidas são especialmente citadas a de Santa Cecilia e a da Degolação de S. João Batista. Cernichiaro cita ainda como "de grande linha" uma Novena de São Pedro, mas o livro dêsse benemerito pesquisador da nossa História musical, é muito precario nos juizos.

Genio de grande suavidade, duma invenção melodica apropriada e elevada, ás vezes reponta em José Mauricio uma ou outra linha mais dramatica. Mas como expressividade geral é quasi sempre doce, humilde, sem grandes arrancadas misticas nem extases divinos. Ser muito configurado ás mesquinharias da vida. Não teve coragem, nunca se arrebatou. Nem os arrebatamentos da humildade ou da pureza quis ter. Ficou muito dentro do seu tempo e dentro de si mesmo. Nitidez melodica, boa sonoridade, comedimento equilibrado, escritura eminentemente acor-dal, sem individualismo. Foi o maior artista da nossa música religiosa, mas não ultrapassou o que faziam no gênero os italianos do tempo. E isso, universalmente, era pouco. (1930).

VILA LOBOS VERSUS VILA LOBOS

I

Como já muitos sabem o número de novembro da "Revue Musicale", de Paris, estourou gratamente pelo Brasil a dentro, homenageando Vila Lobos com dois artigos e retrato. Dois artigos excelentes.

Mas o que me deixou muito imaginando é a pequena biografia com que a sra. Suzana Demarquez inicia o artigo dela. E' uma página apreensiva, com muitas coisas verdadeiras, algumas leves inexatidões, e fantasia "charmante". Aí se conta, por exemplo, que o nosso grande musico, no periodo de 1909 a 1912, realizou afinal a sua desejada viagem através das terras inda habitadas por indios, incorporado a várias missões científicas, principalmente alemãs. Foi assim que poudes viver da vida amerindia, observar longamente os seus colegas musicais de tacape, assistir festas de feitiçaria, colher temas e penetrar intimamente a psicologia dessas gentes e mais a ambiência das nossas terras inda . . . não direi que virgens, mas pelo menos ainda naquela mesma disponibilidade nupcial das moças indigenas depois da cerimonia de nubilidade.

Todas essas viagens de Vila Lobos através de sertões botocudissimos, seguindo pacientes missões germanicas, me lembraram mais uma vez a apaixo-

nada imaginativa da sra. Delarue Mardrus, que uma feita, espaventada com as aventuras de Vila Lobos, em Paris, escreveu sobre êle um artigo tão furiosamente possuido da água possivelmente alcoolica de Castalia, que o nosso musico virou plagiario de Hans Staden. Foi pegado pelos indios e condenado a ser comido moqueado. Prepararam as indias velhas a famosa festa da comilança (o artigo não diz si ofereceram primeiro ao Vila a india mais formosa da maloca) e o coitado, com grande dansa, trons de maracás e roncós de japurutús, foi introduzido no lugar do sacrificio. Embora não tivesse no momento nenhuma vontade pra dansar, a praxe da tribu o obrigou a ir maxixando até o poste de sacrificio. E a indiada apontava pra êle, dizendo: — Lá vem a nossa comida pulando!" E as dansas mortuarias principiaram. Era uma ronda horrifica prodigiosamente interessante que, devido ao natural estado de nervos em que o musico se achava, se ia gravando inalteravelmente na memoria dele. Felizmente pra nós e infelizmente prá Etnografia brasilica, a dansa parou no meio. Simplesmente porquê por uma necessidade historica, os membros da missão alemã, já muito inquietos com as quatro semanas de ausencia do jovem violoncelista, deram de chofre na maloca, arrastaram tudo e salvaram uma ilustre glória do Brasil. Tudo isso é apaixonadamente curioso, não tem dúvida, porém ando temendo que mais tarde, da mesma forma como sucedeu com a biografia de Berlioz na

França, os pesquisadores historicos terão que refazer inteiramente a biografia vilalobesca e botar friamente os pontos nos is.

Afinal, eu não culpo muito esta senhora que acredito mui sincera, apesar da sua imaginação. Aliás por isso mesmo é que é sincera. Todas as imaginativas por demais ferozes e ferazes são sinceras. Neste caso de musico e senhoras, hoje, depois de muito e pachorrento estudo, vivo convencido de que a culpa não é de ninguem, não. A música sempre provocou uma especie de fatalidade feminina. Simbolo disso foi muito cedo aquele Frauenlob, amorosissimo e cantador, cujo corpo as mulheres acabaram levando a enterrar. E mulher enterrando artista, só em música já se viu.

Pois tambem na vida de Vila Lobos as mulheres têm penetrado intimamente. Umas lhe são de grande auxilio, como é o caso da espôsa do musico, dona Lucilia Vila Lobos, cujo maravilhoso devotamento desperta admiração em quantos se acercam do inventor dos *Chôros*. Outras, direi, que lhe serão de curiosa vulgarização, como é o caso desta sra. Delarue Mardrus. E que Deus as conserve a todas pra que facilitem ao grande artista a escalada nem sempre espinhosa da glória.

(1930).

II

Vila Lobos inaugurou no sábado passado a série de concertos sinfonicos que veio dirigir em

S. Paulo. Antes de mais nada, carecemos compreender bem toda a extraordinária importância dessa temporada. Os oito programas estão repletos de novidades e só por isso têm um valor excepcional. Mas além disso teremos uma demonstração especial do temperamento de Vila Lobos como regente. A regência é uma interpretação virtuosística como qualquer outra. Sob esse ponto-de-vista um regente e um pianista se equiparam. Ora, não é possível ignorar o quanto interessa penetrar intimamente na compreensão que Vila Lobos tem dos autores célebres, quer antigos como Pasquini ou Mozart, quer modernos como Casella ou Milhaud. E é preciso notar que não se trata nem duma experiência nem dum regente qualquer. Vila Lobos tem dirigido algumas das melhores orquestras europeas. As suas interpretações interessam sempre e nelas, aliás, se revela o mesmo temperamento viril, audacioso, impetuoso, com que as composições dele já nos familiarizaram. Nada de preciosismos e de subtilezas barrocas: uma concepção global das obras, sempre decisiva e sempre inventiva. Isso provou mesmo a interpretação do *Primeiro Concerto Brandenbúrguês*, de Bach, sábado, com a curiosa substituição do violino pequeno por um violínofone. O efeito ficou curiosíssimo, e especialmente feliz no segundo tempo, casando-se admiravelmente o timbre do violínofone com o de certos instrumentos de sopro.

Do programa constavam ainda, em primeira audição, as *Saudades do Brasil* de Dario Milhaud, que já fizeram a volta do mundo. Está claro que o grande compositor judeu jamais teve intenção de fazer música brasileira. Filiado á escola francesa, o que fez foi bem música francesa em que pouco ou nada se percebe a personalidade judaica, aliás tão bem demonstrada noutras obras de Milhaud. De Brasil o que ha nessas pecinhas são alguns ritmos, algumas melodias tradicionais ou de música impressa maxixeira. E as saudades. Talvez mais saudades do que o resto, graças a Deus. O que não impede, é certo, que, embora a execução integral das *Saudades do Brasil* arraste um bocado, elas sejam adoraveis, admiravelmente orquestradas, repletas de invenções de polifonia e instrumentação.

Como conceito politonal a impressão que tenho é mais de perplexidade que outra coisa. Está claro que sou favoravel á politonalidade e muito acostumado a ela. Mas o que deixa a gente perplexo é não perceber ás vezes nenhuma lógica musical em certos empregos de tonalidades diferentes, tais como faz Milhaud. Uma linha quadrada numa tonalidade, acompanhada por um movimento ritmico quadrado também e harmonizador, mas noutra tonalidade, onde qualquer lógica musical que explique isso? Não acho por mim.

Acabaram o espetáculo as já célebres *Dansas Africanas* de Vila Lobos. Não tenho mais o que dizer

sobre essas tres peças que estão entre o que de melhor existe na primeira fase do grande musico. Sempre é curioso notar porêem que entre os indios de Mato Grosso, (pelo menos é o que conta Vila Lobos...), êle tenha encontrado uma escala maior com a quarta aumentada, escala essa que frequenta o populario musical nordestino, como já demonstrei no "Ensaio". Será pois mais um dos raros elementos que ficam da influência amerindia dentro do homem brasileiro atual.

(15 — VII — 1930).

III

Realizou-se ontem o sexto concêrto mensal da Sociedade Sinfonica de S. Paulo. Regencia de Vila Lobos.

A vinda de Vila Lobos a S. Paulo pra esta temporada sinfonica, levantou um certo número de problemas.

Estabeleçamos desde logo algumas verdades sobre o genial compositor como regente. Vila Lobos é um grande regente? Pra uma porção de espiritos faceis que vivem dentro da rotunda felicidade ou da inveja, a resposta é simples. Um adorador de Vila Lobos diz logo: é um grande regente. Um "inimigo" responderá com a mesma certeza: é um pessimo regente. Mas por infelicidade nossa o problema é bem mais complexo que êsse b-a-bá de sordidos despeitos e entusiasmos desculpaveis.

Está claro que não poderemos comparar Vila Lobos regente com um Furtwaengler, um Toscanini, um Nikish. Simplesmente porquê êstes são profissionais da regencia, fizeram dela uma carreira de virtuosidade, e nada têm mais que fazer na vida que conceber um Beethoven deles e em seguida arranjar todos os fás sustentidos.

Ora o que explica Vila Lobos regente, é justo essa circumstancia dele não ser virtuose profissional de orquestra. O que faz não são tolices, são invenções, dados característicos de personalidade. E sempre explicados e defendidos com uma paixão que é só mesmo dêsse homem extraordinario, inteiramente destituído da prática da vida, e que vive em familia com os vesuvios. Disso vem serem sempre interessantissimas as interpretações dele. Chegam mesmo a ser às vezes notaveis, como a execução da *Protofonia* do *Guarani* o ano passado, e o *Pacific* de ontem. E mesmo quando certas "invenções" dele possam ser discutiveis, como por exemplo, a substituição do Violino Pequeno por um Violinofone, no *Concerto* de Bach, nem por ser discutivel, a substituição deixou de ser curiosa.

O que distingue Vila Lobos como regente é a sua mesma personalidade de compositor, já falei na critica passada e sou obrigado a repetir. Violento, irregular, riquissimo, quasi desnorteante mesmo na variedade dos seus acentos, ora selvagem, ora brasileiroamente sentimental, ora infantil e delicadissimo.

(As *Cirandinhas* como perfeição de infantilidade musical encontram raríssimos rivais na literatura universal). Está claro que um temperamento dêsses não pode dar um cinzelador. De todos os artistas que conheço Vila Lobos é o mais incapaz de fazer crochê.

As peças que interpreta, êle as concebe em blóco, numa totalidade que não deixa de ser insatisfatória, eu sei, mas que é perfeitamente legítima.

Na concepção que Vila Lobos tem de interpretação sinfônica, o que o prejudica em S. Paulo é a própria constituição ainda atual das nossas orquestras. Na Europa a direção dele tem sido sempre eficiente porquê as orquestras de lá são mecanismos já tradicionalizados e maleáveis que podem seguir perfeitamente as intenções dele. E a prova é que, si ainda discutido por muitos como compositor (e isso apenas o honra e distingue em meios europeus ainda mais subservientes ao anúncio e ao pagamento que os nossos), não sei que se tenha registrado nenhum ataque á regência dele.

Mas é que lá Vila Lobos é respeitado como merece e lida com professores de orquestra arregimentados. Aqui, infelizmente os professores de orquestra ainda não compreenderam o pouco caso que fazem deles, alguns dos que os manejam. Vivem sendo vítimas de pequenas decepções, de vaidadinhas ofendidas, e principalmente instrumentos duma porção de interesses que não são os deles. Ora, os professores de orquestra deviam pensar que se deixando levar

assim na corrente das intrigas e das pretensões alheias, podem muito bem estar cavando a propria ruina. No ensaio a que assisti, a má-vontade da parte da orquestra (má-vontade ou desleixo, o que dá na mesma), era manifesta.

E não se diga que Vila Lobos não tem paciência pra pormenorizar uma execução. Não foi isso que quis dizer afirmando que êle concebia as obras em bloco. Sabe sim, basta ver a maneira respeitosa com que pretendeu executar a *Setima* de Beethoven. Infelizmente o que ficou provado é que, tirando de parte qualquer condescendencia crítica, não estamos ainda em condições sinfônicas pra dar um Beethoven de encher medidas. Pelo menos nas Sinfonias.

Muito leitor ha-de estar sarapantado com estas discussões que parecem extemporaneas. Não são não. Esses leitores não sabem que inferno é o meio musical paulista. Não sabem que nos bastidores se trava uma luta de interesses e vaidades, de que, no caso presente, são protagonistas alguns musicos importados, muitos de nacionalidade duvidosa, cujo fito um dia foi fazer America. Fizeram. Então se imaginaram alguma coisa porquê contaram com a condescendencia nossa. Condescendencia e principalmente esta enorme fadiga em reagir que é um dos aspetos da nossa sensualidade hospitaleira. Não sou nenhum xenófobo porém é hediondo individuos que apenas conseguiram adquirir uma noçãozinha de existencia depois de alijados de suas patrias neste imenso Brasil, se botarem agora

combatendo o que temos de mais precioso, de mais nosso e util.

São Paulo possui um regente excelente: é o maestro Baldi, sabedor ás direitas das coisas musicais. Mas também não se trata de nenhum Furtwaengler, seja dito sem a minima diminuição dêsse homem tão valioso, que admiro e respeito.

A Sociedade Sinfonica, em cujos atos não influo de especie alguma, fez muito bem em tomar o maestro Lamberto Baldi pra seu regente. Era o que São Paulo possuia de melhor, infinitamente superior a qualquer outro daqui, e com valor legítimo em qualquer terra. Mas S. Paulo tem perfeitamente lugar pra mais um regente. Tanto mais quando se trata de Vila Lobos, uma gloria nacional, incontestavelmente mais legítima que o sr. presidente da Republica ou o conde Matarazzo . . .

Infelizmente não é mais possível qualquer crítica ao concêrto de ontem. Não posso assim falar da peça de Cools, que é a obra-prima . . . dêsse autor, nem da "Burlesca" de Copola que foi o melhor momento da noite como execução. Interessava ainda mais falar sobre o *Curuçá* de Camargo Guarnieri, um bocado prolixo não tem dúvida, mas com momentos deliciosos de invenção, e equilibrio polifonico excelente.

(29-VII-1930).

IV

Eu creio que muita gente sabe que tomo profundamente a sério essa coisa "meio sim, meio não" que se chama a Vida. Acredito na vida com maiúscula, palavra. Mas tem momentos em que, franqueza: desejava ser mais diletante, mais livre dos homens e suas consequencias, porquê assim havia de me divertir bem mais e dar boas risadas interiores.

A temporada Vila Lobos, que devido á complacencia honrosa de varias sociedades, o grande compositor está realizando em São Paulo, é um dêsses momentos em que desejaria ser um livre espectador de vida, pra poder me divertir á vontade. Porquê é incontestavel: nunca o meio musical paulista sofreu um malestar mais divertido que o despertado nele pela temporada Vila Lobos. Mas não quero dizer já tudo o que sei e sinto sobre essa temporada. Só no fim dela estudarei com esta minha franqueza que tanto sarapanta êste magno pomar de hipocrisias que é o nosso meio musical, as consequencias, os defeitos, os erros e os valores desta já famigerada série de concertos.

O festival Florent Schmitt, realizado ontem sob os auspícios da Sociedade Sinfônica de S. Paulo, foi o momento em que culminou o malestar em que estamos.

O que foi o festival de ontem? Um fracasso. Por um mundo de razões. Florent Schmidt é uma das

personalidades mais curiosas, mais nitidas, mais apaixonantes da música viva. Mas, como tantas vezes se dá, a personalidade de Florent Schmidt é muito mais interessante que a música dele.

Deus me livre de negar valor a quem escreveu o *Salmo 47* e o *Quinteto*, porém êsse valor era insuficiente pra que num meio de tão pouca música, se realizasse um festival Florent Schmitt. Uma exclusividade assim só teria razão de ser num meio já anafado de música de todos os generos e na patria de Florent Schmitt. Agora: que em S. Paulo se tenha realizado um festival Florent Schmitt, Deus me perdoe, mas é simplesmente uma confusão enorme. Ingenua, não pejorativa, sei bem. Até muito característica desta terra de todas as confusões.

O programa tambem era defeituosissimo. Longo, detestavelmente longo. Matou o público. Foi caracteristico disso o momento em que terminou a primeira parte de *Salambô*. O público gostou francamente e aplaudiu caloroso. Era justo. Mas quando todos, já saturados de tanta música, perceberam que a coisa continuava, ah isso é demais! Cada qual deixou de escutar as delícias da orquestração bem feita, os achados sinfonicos, a ambiencia de sonoridades sugestivas, pra remoer a propria irritação. E quando terminaram os dez quilometros de mais música, o público não aplaudiu. Fez bem.

Mas a falsificação do programa não consistia apenas no tamanho. Consistia na escolha das peças

centrais. A *Cavalgata Tragica*, ninguem estava em condição de executa-la devidamente. Saiu um trotinho de pangaré espalhador. Manso e atrapalhado. Nenhuma nitidez ritmica — unica qualidade apreciavel da peça. A *Lenda*, é melhor não falar sobre a *Lenda*.

Tudo isso é muito triste e vou tocar nas falsificações comicas. Houve pelo menos duas. Uma foi a do público, pelo menos parte do público, que se retirou depois do intervalo, deixando o teatro semi-vazio. Isso é duma inocencia deliciosa!

Porquê se retiraram? Se retiraram muitos porque Vila Lobos é considerado um musico “futurista”. Logo: música dirigida por êle é logicamente futurista e necessariamente incompreensivel. Mas que riso gosado havia de ter o cultissimo Florent Schmitt sabendo que em S. Paulo, muita gente . . . julgou (!) não entender essa delicia de sabedoria, tão á Rimsky pela sensibilidade, que é a *Tragedia de Salomé*! Aquilo não tem nada de futurista, gente! Aquilo é facil de entender, como beber agua. Aquilo é bem feito, é gostoso e não fez adiantar um passo á evolução musical. E por sinal que esteve bem dirigida. Orquestra sonora, equilibrada, até com vivacidade de colorido, coisa que sob a direção de Vila Lobos ela tanto vai perdendo.

A ultima falsificação que desejo apontar é a dos que gosaram com o fracasso de ontem. São sêres despreziveis, está claro, mas vale a pena a gente se apoiar sobre êsse chão pra se sentir mais elevado. A Socie-

dade Sinfonica de S. Paulo, pelos seus diretores sociais, pelo seu diretor artistico, pelos professores que lhe fazem a orquestra, é uma criação arrojada, nobre e benemerita. A temporada Vila Lobos que ela coadjuva em maxima parte, ainda é um ato admiravel de benemerencia, com que a Sociedade não hesitou em ir de encontro a muitas concessões imbecis da vida musical paulistana, para demonstrar as intenções firmes com que vem alargando os horizontes musicais curtissimos desta nossa desvairada Paulicéa. Ora uma sociedade assim, está claro que terá muitos inimigos. E êstes, muitos dos quais pertencem a ela, (porquê pertencer a uma coisa que a gente não quer que vingue, é o melhor jeito de infecciona-la) êsses ontem gosaram. Foi dia feriado pra êles. Se embandeiraram. Mesquinhos e *utilissimos* vermes, ainda no regime do "eu" vaidoso, falsificando os pequenos valores que inda possam ter, falsificando a alegria, falsificando a lealdade, falsificando a música paulista e a música universal. Esses só devem dar ânimo á Sociedade que em poucos meses de vida é a mais elevada manifestação musical de S. Paulo, constituiu o público mais vivo, mais inteligente, mais capaz de reagir que nunca tivemos. Sociedade que não trepidou em criar um público de que ela é a primeira a sofrer, porquê êle reage, não aplaude, discute e briga. Os invejosos, os despeitados, os inimigos que gosaram com o que succedeu ontem, são uns coitados que não repararam na falsificação medonha que estavam fazendo do fra-

casso. Não porquê êste fracasso "tenha sido um triunfo", como se costuma dizer em futeból, quando a gente está de cabeça inchada. Não foi triunfo pra ninguém não. Mas foi uma manifestação de vitalidade, vitalidade capaz de julgar por si, de se apaixonar, de reagir. Esse é um benefício imenso num meio musical que tem vivido de venalidade, de carneirice, de professorado fazedor de America, de trusts editoriais capitalistas, de ignorancia, de improvisação e recitais de alunos. E esse benefício nos deram a Sociedade Sinfonica de S. Paulo por todos quantos a compõem, e a temporada Vila Lobos.

(27-VIII-1930).

V

A Sociedade de Cultura Artistica ofereceu domingo passado aos socios, no Municipal, mais um concêrto sinfonico, sob a regencia de Vila Lobos.

O programa, tão interessante como todos os outros que o grande compositor nos vai proporcionando, tinha como principais momentos a revelação de várias obras ineditas de Homero Barreto e o reaparecimento de Antonieta Rudge como solista.

E' simplesmente um prazer vasto a gente constatar a nova atividade musical, em que entrou Antonieta Rudge. Depois duma fase de bastante isolamento, a grande artista vai agora reaparecendo com

mais constancia nos programas. E desde logo se diga que nada perdeu daquelas qualidades esplendidas que fazem dela um dos pianistas meus preferidos. Conserva aquela mesma claridade de execução, aquela mesma sábia dosagem dinamica, aquela mesma intensidade apaixonada mas tão discreta e legítima, que parecem nada diante de certas exuberancias estragosas que ao primeiro acorde já dão tudo o que possuem. (Isto não é indireta pra ninguém, é uma simples verificação de ordem geral). Antonieta Rudge, não. Toca. A princípio parece qu apenas está tocando bem. Mas ninguém sabe, a arte esplendida vai agindo em nós, e de sopetão a gente percebe que está escravizado, que aquilo é interpretação da mais admiravel. E lá partimos pra êsses mundos exaltados do prazer estetico, onde ninguém mais se reconhece e todos estão intimamente ligados porquê nesses mundos, as coisas e os homens são todos bons. Quem falou pela primeira vez que a música adoçava os costumes, si errou foi por confusão. A gente pode ser musico e ser caluniador, ser interesseiro, ser vaidoso, odiar com paciência. Mas quando chega o momento dos grandes prazeres esteticos, tais como os que uma Antonieta Rudge, uns "*Choros n.º 10*" podem nos proporcionar, então, sim, a gente esquece a vida e se esquece a si mesmo. Vira bom, coisa que a vida por assim dizer, ignora.

Quanto ás peças de Homero Barreto, especialmente o *Interludio* e *Berceuse* foram os momentos or-

questrais milhores da noite. Regente e orquestra estiveram perfeitamente á altura das obras que revelavam e da missão que cumpriam. Porquê sempre é uma missão e das mais altamente nobres, revelar a uma nacionalidade os seus valores e incidentes historicos. Homero Barreto que morreu prematuramente, ninguém pode garantir com certeza onde que iria parar. Mas as peças dele, que a Cultura Artistica nos revelou ontem, si nada têm que genializem um compositor, são bem feitas, de bôa inspiração, mesmo bonitas, incaracteristicas mas não banais. Merecem perfeitamente conservação dentro do patrimonio brasileiro.

(2-IX-1930).

VI

A M A Z O N A S

A Sociedade Sinfonica de S. Paulo cuja vida, apesar de tudo, continúa duma intensidade magnifica, nos deu ontem o último concêrto que lhe competia nesta temporada Vila Lobos. O programa culminava em interesse pela apresentação do poema sinfonico *Amazonas* do proprio Vila Lobos. Hão-de me permitir pois que fale exclusivamente sobre essa obra importantissima que está entre as mais completas e principalmente entre as mais perfeitas do grande compositor. No geral as obras longas de Vila Lobos

nunca chegam a me satisfazer integralmente. Está claro que diante de manifestações tão novas, tão inusitadas como por exemplo o *Noneto*, o *Momo Precoces*, muito provavelmente a insatisfação pelo total, apesar das belezas numerosas que encontro nessas obras, provirá de insuficiências minhas, que não me permitem seguir inteiramente o pensamento e as intenções de Vila Lobos. D'aí, nessas obras, certas passagens me parecerem inexplicáveis, certas quedas bruscas de movimento criador, certas faltas de lógica no sentido musical, que não consigo digerir inteiramente. Já porém nas obras mais antigas, mais dentro duma estética por assim dizer universal, como os quartetos de cordas, as sonatas e sinfonias; não posso mais na minha vaidade, conceder que a insuficiência seja totalmente minha. Há realmente dentro da personalidade musical de Vila Lobos uma permanente falta de autocritica, uma perigosa complacência pra consigo mesmo, que lhe permite aceitar com fácil liberalidade tudo o que lhe dita a imaginação criadora. Ora toda e qualquer imaginação criadora, sejam mesmo as incomparáveis de Bach ou de Mozart, têm seus altos e baixos. Em geral nas peças grandes de Vila Lobos são raras as que não apresentam assim *longueurs* desnecessárias, desenvolvimentos que não adiantam nada á arquitetura ou valor expressivo, momentos enfim que uma severidade crítica acordada não permitiria existissem. E por isso me é gratíssimo saudar obras como os "Chôros n.º 8, ou n.º 10 e

êste *Amazonas* que chego a compreender e a admirar integralmente.

A historia do *Amazonas* é bastante complexa. Se trata dum poema antigo, que o compositor remodelou da cabeça aos pés, e tirou do fundo do mar pra nossa maior felicidade. A galera veio de novo á tona, porêem não como as romanas, carcomidas e apenas historicamente emotivas, mas novinha em folha e magnifica. Si não me engano êsse poema que era sobre um texto de inspiração grega, ou pelo menos mediterranea, já foi executado aqui. Mas estava entre as obras mediocres do compositor. A remodelação, a inspiração num texto de localização amerindia, deu vida nova para êle. E me agrada especialmente esta sem-cerimonia com que Vila Lobos atribúi á mesma música possibilidade de expressar a Grecia e os selvagens de Marajó — da mesma forma com que Haendel de arias de amor fez depois arias sacras do *Messias*. Isso é que salva Vila Lobos, tão preso ainda á estetica pesada e fa'sa da música programatica, de se disperdiçar inteiramente nela.

Aliás, fôrça é notar que a remodelação que Vila Lobos fez no seu antigo poema sinfonico, foi, creio, tão enorme a ponto de lhe criar pelo menos em parte uma tematica nova. Seria interessante estudar comparativamente este *Amazonas* de agora e o poema antigo.

O exame atento da partitura nova demonstra,

não tem dúvida, uma certa mistura de elementos correspondentes às duas fases porquê passou a personalidade musical de Vila Lobos: a fase europeia, aproximadamente impressionista, e a fase brasileira que tirou a sua base de inspiração não apenas do formulario folclórico nacional, mas em grandissima parte se refez orientada pelos processos musicais ameríndios. Certo emprêgo de escalas por tons inteiros, a parcimonia de instrumentos da bateria, os elementos sonoros tendentes a refletir a ondulação das águas, um ou outro motivo melódico me parecem remanescências do poema antigo. Porém a subalternidade das cordas, a definitiva libertação tonal, e principalmente o caracter positivamente de inspiração ameríndia de certos temas, como o inicial, me parecem mais modernos, e certamente datáveis dos *Chôros n.º 7* pra cá. Mas a tudo o compositor reuniu numa unidade conceptiva e numa logica arquitetónica esplendidas, raras mesmo nas suas obras longas.

Abre a peça um apêlo trágico enunciado pelos cornos e ecoando suave na viola-de-amor. E' um motivo largo que, com sua pobreza melódica e suas notas repetidas, tão afeiçoadamente ameríndio, alaga a alma da gente de vastidões grandiosas e monotonia vegetal.

Segue logo um movimento ondulante, de primeiro enunciado pelas clarinetas e fagotes, continuado nas harpas e piano, passando depois pro

trêmulo das cordas e que em variantes permanece como base líquida da primeira parte, até a *Préce da India*. Sob êsse movimento majestoso de agua, regougam contrabaixos eruptivos em coleras misteriosas, até que a flauta em tercinas cromaticas de pueril efeito imitativo sopram um elemento novo a que o proprio Vila Lobos denunciou como *Ciumes do Deus dos Ventos*. Então o oboe inicia um canto vago, cujo elemento inicial é tirado do apêlo dos cornos com que a peça principia. Esse canto é retomado num pequeno cânone em que o corno inglês espelha os movimentos lerdos mas fortes da primeira flauta. Este episodio se presta a efeitos imitativos de intenção descritiva que são deliciosos como fatura musical, pelas deformações leves que o instrumento imitante imprime ao canto imitado, como si um corpo se refletisse nagua e se visse levemente deformado pelo espelho movel. E continuará assim o reflexo do canto retomado pelo oboe, e agora mais caprichoso, mais incisivamente ritmico, como si uma vida nova entrasse na torrente sonora. E com efeito, pipios, trilos, silvos, glissandos, urros, toda uma fauna violenta acorda ao episodio que o autor indica ser a *Traição do Deus dos Ventos*. E' de notar aqui um ritmo aspero de notas rebatidas, precedidas de apoiaduras duplas ou glissandos curtos que se esboça nos sôpros, como rugidos. Evocam sem copiar os latidos de Cérbero, em Gluck. Esse elemento que pertence á tematica dos monstros adquirirá toda a sua significação expressiva mais adiante.

Aos urros orquestrais, um tema admirável surge batido em acordes, sempre na preponderância melódica dos instrumentos de sopro. Efeito clamoroso, de esplêndida força dramática, que o autor já usara, por exemplo, no final dos *Chôros* n.º 7. A frase é linda, dum carácter muito expressivo e caipira, se apresentando a uma frase utilizada no *Samba* por Alexandre Levy. Uma brutalidade virginal, forte e doce — dessas coisas que só o génio pode inventar. Então a música meio que se exaure em linhas sem carácter propriamente melódico, gestos escalares languídos que se erguem ou descansam, lentos, nos violinos, flautas, oboe, harpa, celesta.

Abre um episódio novo em que a base ondulante se define mais, substituída por arpejos sistematizados das cordas.

Vem a *Préce da jovem Índia*, frase curta dada na cítara (ou violínofone) em que o apêlo inicial dos cornos toma enfim o aspeto duma frase musical completa e adquire mais fortemente o seu sentido. Como crítica, importa notar a estética orquestral com que Vila Lobos permite a substituição da cítara por um timbre tão afastado dela como o violínofone. Isso nos assenta bem na liberdade de coloração orquestral dos tempos de agora e naquela relatividade de timbração orquestral que Egon Wellesz denunciou tão inteligentemente no seu livro "*Die Neue Instrumentation*".

Mal a curta frase reza, que aos arpejos que

agora ondulam o movimento sinfonico inteiro, a requinta principia dansando num solo fantasiado, a que de tempo em tempo um grupo de acordes contratempados justifica a realidade coreografica em *tutti* formidandos. E' a *Dansa da Jovem India* que se esboça. E se define. Depois dum curto gesto sensual e bem cromatico do violoncelo, segue um movimento vivo de impregnante e obsecante fixidez ritmica. A clarineta repete nesse andamento novo a frase do violoncelo, retomada em seguida pelos violinos no agudo, com que dialogam agora, em imitações a clarineta, o corno inglês e depois o resto das madeiras. E' um momento de bonita elasticidade polifonica em que os cornos em unissono clamam de sopetão um grito de *allure tristanesca* e soturna.

E' que vae começar o avanço dos monstros pro lugar onde a virgem dança. Isso dá ocasião pra um movimento ritmico obstinado, que os violoncelos enunciam, enquanto a frase coreografica da india passa pro naipe dos metais. E' a *Marcha dos Monstros* duma grande complexidade instrumental e dum poder sugestivo de . . . tração barbara, formidavel. E' toda uma orquestra que avança arrastando-se pesada, quebrando galhos, derrubando arvores e derrubando tonalidades e tratados de composição. Não podia haver nada de mais musicalmente vencedor, e a trompa se encarrega de clangorar em fortissimo o canto da vitoria . . . musical.

Ora, o que ha de esteticamente notavel é que êste canto da trompa não passa do mesmo motivo melodico inicial que, pouco depois desperdiçado numa linha vaga, conseguira no entanto se fixar numa frase completa na *Prece da Joven India*, e que, finalmente agora, se realiza integralmente num periodo total, de sentido musical completo e mesmo dotado de quadratura. Percebe-se desde logo todo o valor musical disso, que de muito ultrapassa qualquer intenção descritiva. O poema é todo êle uma genese musical. Gradativamente, em todo êle, os ritmos se afirmam e se enriquecem cada vez mais. No caso presente é a genese da melodia que se dá, e que de simples motivo inicial, vira frase e finalmente adquire toda a grandeza musical e eterna da melodia estrofica. (E veremos mais adiante outra genese). E ainda noto de importante nesta exposição de melodia estrofica, os efeitos de orquestração, Vila Lobos redobrando cada frase do metal clangorante, com timbres diversos, ora apenas os segundos violinos, depois os primeiros e o violino-fone solista, e em seguida êste e mais o oboe, produzindo especialmente neste ultimo caso, tres planos da mesma sonoridade melodica, de efeito admiravel.

E uma frase, que soa como um apêlo ameaçador, redobrada pelos violinos, oboe e pistão, é violentamente respondida por um motivo fortemente ritmico, cuja característica é dividir-se em dois elementos: o primeiro revestindo diversos aspetos de

escala, o segundo repetindo os quatro sons rebatidos, que já faziam parte do motivo inicial da peça.

Esses quatro sons rebatidos parecem conservar a presença dos monstros no episódio novo e menos ritmico que vai se iniciar, a *Alegria da Índia*. É uma beleza nova neste poema, em que as belezas se sucedem extraordinariamente pródigas. O movimento se apressa e a orquestra soa inteira com riqueza franca. As linhas de sons consecutivos assumem valor melódico, executadas pelo piano, celesta, flauta, clarinete, verdadeiras ondas de acordes luminosamente dissonantes que inundam a ambiência. Os primeiros violinos fundidos ao flautim se espreguiçam na frase coreográfica e sensualmente cromática já escutada durante a *Dansa*, mas, produzida agora por ampliação.

Mas das cavernas da orquestra, que se limita a encher o conjunto, se destaca um elemento ruminante, mui sótno do contrafagote e do sarrusofone, ecoados, como é de tradição, nos contrabaixos. Como orquestração, o que importa notar aqui, é a duplicação do contrafagote pelo seu primo-irmão sarrusofone — o redobramento da voz de sôpro do contrafagote sendo raríssima. Me lembro de Schoenberg que usa 2 contrafagotes nos *Gurrelieder*.

Esse elemento que classifiquei de “ruminante” porquê soa cheio de... más intenções descritivas (“um monstro se destaca”), é tirado ainda do final da linha coreográfica da Índia, no momento em que aparece na *Marcha dos Monstros*. Com habilidade

rara, Vila Lobos faz uma transformação simbólica de temática, que daria momentos de gostosura aos comentadores românticos de Wagner e da elasticidade expressiva dos motivos-condutores.

Pra nós o que importa notar é a lógica que vai fixando com tanta unidade a arquitetura do poema.

As fôrças monstruosas vão dominar de novo. Se abre mais um episodio em que os efeitos descritivos urram e gemem de apavorar. Reaparece o motivo inicial no oboe, justificando-se como *leit-motif* da moça no meio de tantos roncões medonhos, tres vezes repetido e dotado duma cauda que é um grito.

A clarineta e o pistão reforçam o grito. Ao principiar êsse reaparecimento do motivo inicial, contrafagote e violonofone tinham soluçado uma frase linda e tristonha, bitonal nas suas quintas paralelas, e que refletia (será o "espelho enganador" indicado na partitura?...), assumindo valor de motivo, o movimento das cordas. E com êsse preparo aflitivo, (depois dum curiosíssimo efeito de escalas acordais que descem por tons inteiros nas flautas e violinos, enquanto o oboe com a maior ingenuidade dêste mundo tomba também em Dó Maior) a música despenha enfim sobre nós o *Allegro Molto* final.

A este prodigioso episodio, mesmo que isto doa a Vila-Lobos, tão visualista ainda e prêso á descrição (só realmente nos *Chôros* o grande compositor se liberta por completo do intencionismo expressivo e atinge a melhor concepção estética da sua arte), ao

Allegro Molto eu estaria com vontade de chamar de "Genese da Escala". Duma poliritmia muito complexa, em que no entanto a percussão permanece discretissima, á reedição da bonita frase do violino-fone do episodio anterior, aqui apenas clangorada gravemente no contrafagote e seu companheiro, tudo agora são elementos de escala, movimentos de escalas se definindo cada vez mais, rapidissimas, distribuidas nas cordas e madeiras, e os longos movimentos ascendentes dos contrabaixos. E sobre êsse bordado ascencional, bate um tema musicalissimo, sempre inspirado no motivo inicial da obra e que felizmente manda á fava qualquer intencionismo programatico e é dum formidavel dinamismo. A música vence.

Vence, vitoriosamente musical, primaria sim, com personalidade cosmica e barbara, porêm bonita, saborosa, violentamente eficaz. E' inutil o autor desenhar visualistamente o ultimo compasso da partitura como a queda abrupta num precipicio. A música vence victoriosa, se firmando em ritmos inumeraveis, em escalas desejosas de ser, nasce o motivo, nasce a frase, nasce a melodia completa e agora no final a música ressoa dinamica, efusiva, duma esplendida alegria coreografica, apesar do seu caracter menor. E' um monumento.

Um detalhe crítico que não quero silenciar é que com o *Amazonas*, Vila Lobos se afirma nessa música-natureza em que dum certo tempo pra cá êle vinha se desenhando. Quasi todas as linhas, motivos,

frases, as brusquidões ritmicas, as grosserias harmônicas tão primarias de séries de acordes dissonantes assumindo valor melodico nitido (no que êle se distingue de Debussy que foi o primeiro em nossos tempos a empregar êsse processo primario de harmonizar, ao passo que se aproxima dos cantos organais da Idade Media e das harmonizações de primitivos em geral), tudo isso assume na obra dele um sentido emotivo, por assim dizer, deshumano, nada tem que lhe dê uma significação musical europea.

Esses elementos, essas fôrças sonoras são profundamente "natureza", e o pouco que retira da estetica musical amerindia, não basta pra localiza-la como música indigena. E' mais que isso. Ou menos, si quiserem. Não é brasileiro tambem: é natureza. Parecem vozes, sons, ruidos baques, estralos, tatalares, simbolos saídos dos fenomenos meteorologicos, dos accidentes geologicos e dos sêres irracionais. E' o despudor bulhento da terra-virgem que Vila Lobos representa, melhor nesta obra que em nenhuma outra. Representação de que o *Noneto* creio foi a primeira em data das tentativas, e de que já os *Chôros n.º 7* foram uma exposição excelente.

Música aprendida com os passarinhos e as fêras, com os selvagens e os tufões, com as aguas e as religiões primarias. Música da natureza, junto da qual a 6.^a *Sinfonia* ou o *Siegfried* (não como beleza, está claro, mas como significação cosmica) não passam de amostras bem educadinhas de natureza, pra expor

nas vitrinas, natureza já comercializada, limpinha e vestida na civilização cristã.

Nada conheço em música, nem mesmo a barbara "Sagração da Primavera" de Stravinski (aliás de outra e genialmente realizada estetica) que seja tão, não digo "primario", mas tão expressivo das leis verdes e terrosas da natureza sem trabalho, como a música, ou pelo menos, certas músicas de Vila Lobos.

E paro exausto sem ter enumerado todas as belezas e particularidades que julgo ver e pude amar neste poema. Todo êle é duma logica musical estupenda e duma qualidade alta que não desfalece, todo tão habilissimo que atinge a virtuosidade de composição. Me sinto feliz por demais em saudar obra tão bonita pra estar agora lascando algumas indiretas pesadas aos que negam a Vila Lobos a ciencia de composição. Não vale a pena. Ele tem antes de mais nada a preciencia, que poucos podem ter. . . Fossem os compositores que possuímos agora outros tantos Vila Lobos e a música braslleira seria a maior do mundo, isso é que eu sei.

(25-IX-1930).

VII

Realizou-se o último concêrto da temporada que Vila Lobos organizou êste ano em S. Paulo. Chegou o momento de observar com calma os resultados do movimento interessantissimo que o grande

musico levou a cabo com uma pertinacia inconcebível. Sentindo pela frente dificuldades e oposições às vezes ferozes, Vila Lobos, pra conseguir o que pretendia, não hesitou mesmo em sufocar os movimentos mais espontaneos de amor-proprio, aguentando desacatos penosos. Mas tenho que constatar: nem sempre a razão esteve com êle. O grande compositor, como em geral todos os artistas excessivamente artistas, é uma personalidade complexa por demais. Dentro dele as violencias, os erros, as grandezas, os defeitos, os valores, se realizam sem controle, sem nenhuma organização social, Vila Lobos é um bicho do mato.

Não tem dúvida pois que um temperamento dêsses é difícil de manejar no terreno das relações práticas. Não só da parte dele os erros de procedimento se acumulam, como da parte dos outros toda reação que não seja ditada pela propria admiração ao compositor, é duma tolice vergonhosa. E uma impiedade, que às vezes chegou êste ano a ser infamante pra quem agiu contra o músico. Só foram realmente nobres os que, sem porventura lhe ignorar os defeitos, souberam defender Vila Lobos, auxiliá-lo, condescender com êle na medida em que isso não importava em nenhuma desvalorização ou prejuizo social. Porquê só assim um artista do temperamento de Vila Lobos, bicho do mato, anjo maluco ou criança genialissima, como quiserem, póde realizar a obra que nos herdarà e da qual o Brasil já está beneficiando enormemente.

A temporada que Vila Lobos realizou aqui foi realmente grandiosa nas suas proporções. Como resultado, quer socialmente, quer no dominio desinteressado da arte, foi um conjunto desnorteante de belezas, aguas-mornas, valores e prejuizos. Não é possível enumerar todos. No geral as execuções foram insatisfatorias. *Vila Lobos não é um bom regente*. Pelo menos para as nossas orquestras que, além de desorganizadas, são compostas de professores muito irregulares, alguns chegam a ser otimos, outros chegam a ser absolutamente insuficientes. Pra reger orquestras assim é preciso ter, além duma grande tecnica de regente, a paciencia, a habilidade diplomatica. E isso então o autor dos *Chôros* jamais teve nem jamais terá. Haja vista o artigo feio que, homenageador de Julio Prestes, escreveu sobre a Música Revolucionaria... Revolucionaria falo, de João Alberto.

Faltam a Vila Lobos várias qualidades que se tornam imprescindiveis a um regente. A sua propria vida angustiosa e variada não lhe permite se dedicar ao estudo minucioso das partituras. Isso ás vezes o escraviza de tal forma á leitura das obras, durante a execução que êle não pode ter aquele dominio indispensavel do regente sobre os regidos. E' psicologico: os musicos não têm confiança, não se deixam dominar por quem está sendo dominado por uma partitura. Perdida a confiança, pode-se bem compreender que já não é mais possível execução perfeita.

Mas não é apenas nisso que a regencia de Vila

Lobos se vê prejudicada. A redondeza de gesticulação, a audição-absoluta irregular, a insegurança interpretativa de movimento que êle tem, como Beethoven também tinha, são ainda circunstancias prejudiciais a um regente bom.

Mas si confesso com franqueza estas coisas, estou longe de afirmar que Vila Lobos esteja impossibilitado de reger.

Póde reger perfeitamente, e mesmo, pela originalidade excepcional do seu temperamento, póde nos dar ás vezes interpretações interessantissimas. E nos deu várias. Porém pra que possa reger com eficacia, um artista nessas circunstancias tem de contar, antes de mais nada, com a dedicação dos musicos de orquestra. E com esta Vila Lobos conta na Europa, porquê lá o respeitam e as aparições dele como regente são episodicas. Mas aqui, terra desabusada, ninguém respeita ninguém. E, fôrça é confessar, o conhecimento de que a regencia de Vila Lobos não era episodica, mas duraria por oito concertos, desculpa em grande parte a má-vontade dos musicos.

Mas si a má-vontade dêstes é, pois, mais ou menos explicavel, é indesculpavel o que muitos deles fizeram. Houve de tudo. Não teve quasi desacato que se possa fazer a um regente, que muitos musicos da orquestra não tivessem praticado.

Recusaram-se a tocar músicas determinadas pelo regente. Grande parte da culpa aqui cabia também ao regente, querendo impor aos professores a execu-

ção dum compositor paulista por êles todos, e parece que com razão repudiado. Mas também o resto da culpa é dos professores, que colocam seus odiosinhos pessoais como criterio de julgamento de obras-de-arte. O compositor podia ser odioso como personalidade, mas valiosa a música.

Não pararam aí, porém, os desacatos que alguns músicos da orquestra fizeram Vila Lobos sofrer. Era incrível nas execuções públicas, os olharezinhos que muitos dêsses professores se trocavam a cada êrro ou vacilação; alguns chegaram a rir francamente! E isso ainda é pouco si se souber que o violino espala chegou a derrubar o arco quando estava em execução! Eu quero saber no mundo qual foi até agora o músico que se preze, que tenha derrubado o arco em execução pública. Si não me apontarem nenhum, eu afirmo que a um, não posso dizer artista, a uma pessoa dessas está esgotada a consideração. E isso ainda é pouco (!!!) si se souber que outra... pessoa da orquestra se gabou de durante uma peça qualquer, ter executado em surdina o Hino Nacional brasileiro, sem que o regente percebesse! Não é possível a gente classificar uma coisa dessas. Esse pobre moço, que aliás é de pouquíssimo ou nenhum valor, tão vaidoso é também, que imagina ter conquistado Tripoli? Se engana. Conquistou apenas a sua propria desmoralização.

Em primeiro lugar, nem toda a gente pôde, como Toscanini, distinguir uma corda de aço num

conjunto de cordas de tripa, ou como Stravinski perceber os harmonicos num marulho de onda. São casos absolutamente unicos.

Depois eu quero saber dos proprios regentes de competencia, si poderão distinguir, num tutti fortissimo, uma linha solista executada em pianissimo absoluto?

Bastam êsses casos lamentaveis pra indicar o grupo com que Vila Lobos tinha que... lutar. Está claro que muitos musicos na orquestra não incorrem nestas censuras particulares, porém mesmo assim houve de todos o que chamei de *falta de dedicação*.

Tivessem na regencia quem quer que fosse (e Vila Lobos não é um qualquer), infelizmente incorrem na censura da indisciplina.

Mas a culpa não era só deles não. Vila Lobos, nem que morresse de fome, não devia se conservar na regencia. Não é feio ceder quando isso resulta em bem comum. Todos viamos entristecidos que a Sociedade Sinfonica de S. Paulo, iniciada gloriosamente, cujos primeiros concertos foram dos mais belos que já se conseguiu no Brasil, todos viamos entristecidos a degradingolada em que ela ia. Fuga de socios, combate mesquinho de pseudo-compositores, abatimento na orquestra, impossibilidade dos jornais perseverarem numa crítica pragmatica, injustiça de programas que só muito mal representavam a música brasileira, sem nomes como os de Henrique Osvaldo, de Lourenço Fernandez, de Luciano Gallet. Porquê infeliz-

mente nem o proprio Vila Lobos se isenta da acusa-
ção de crítica partidaria. A Sociedade, que Vila Lobos
recebeu em plena pujança, em unanimidade vitoriosa,
êle a deixa nas portas da morte. Isso em grande parte
por culpa da pertinacia nem sempre razoavel dele.

(2-XII-1930).

HENRIQUE OSWALD

(OBRAS SINFONICAS)

A Sociedade de Concertos Sinfonicos teve a idéa
ótima de homenagear o grande compositor brasileiro
Henrique Oswald. Pra isso realizou ontem no Muni-
cipal o seu 90.º concêrto com um programa com-
posto unicamente de obras do Mestre. Tivemos o
Concerto de Piano, o *Adagio e Esquerzo* da segunda
Sinfonia, um *Preludio e Fuga* pra orquestra e tres
peças transcritas pra cordas (*Noturno*, *Bebé s'endort*,
Serenata).

Foi um programa admiravel, cujo unico senão
residiu em truncar a Sinfonia. Eu compreendo per-
feitamente as razões de tempo que levaram os dire-
tores da Sociedade a proceder dessa maneira, porém,
por outro lado me é impossivel não lastimar o corte
desastroso. Essa op. 43 me parece a obra mais signi-
ficativa do pensamento sinfonico de Henrique Oswald.

O jeito compacto dele tratar a orquestra atinge nessa obra a manifestação mais sistemática e o mais perfeito equilíbrio. Nela os repiques pastosos de sons orquestrais se desenrolam com uma flexibilidade esplendida de linha, essa mesma flexibilidade melódica de que entre nós Henrique Oswald é o criador incomparável, e que é o carácter que tanto o emparceira com Fauré. Apesar dessa pastosidade orquestral, embora um bocado difusa nos desenvolvimentos lineares, a Sinfonia permanece sempre duma clareza exemplar. E é justamente no Primeiro Tempo, infelizmente não executado ontem, que essa clareza adquire um ardor sereno tão constante, de tal forma contido e equilibrado que a gente tem a impressão do ouro. Fez muita falta ontem pra que em seguida se salientasse melhor como, sempre dentro da mesma concepção de tratar a orquestra, Henrique Oswald varia com inspiração tão pronta e técnica esportíssima.

O *Concerto de Piano* possui todas as características dum bom Concerto. E requer um pianista de pulso. Eu inda não escutara J. Otaviano como pianista e tive ontem o gosto de verificar que o compositor valioso, é também pianista a valer. Gostei muito do vigor dele. Execução um bocado seca e rija, como no geral é costume de quanto pianista nos vem das escolas de piano do Rio de Janeiro. Isso a gente percebeu principalmente no *Segundo Estudo* (H. Oswald) executado extra-programa, porém não prejudicou nada a execução do *Concerto*, em que o intér-

prete, apesar dum tanto inquieto com as impossibilidades da orquestra, ritmou com bravura e atingiu brilho virtuosistico.

Musicalmente o *Terceiro Tempo* tão brincalhão foi o que me agradou mais nessa obra importante. Os dois caracteres psicologicos mais salientes da música de Henrique Oswald são curiosos de se estudar: sensualidade e comicidade. E pela maneira com que se apresentam, êles se ligam numa logica muito clara. A sensualidade de H. Oswald é blandiciosa, cheia de dengue, um pouco passiva, bastante feminina. Se compraz em linhas melodicas flexiveis, em harmonias refinadas e sem a minima rudeza. Deu ao Mestre uma sensibilidade melodica afastadissima da volupia italiana e da masculinidade alemã. Mas que tem manas pela Russia e o pai em França. As reações *sinceras* a essa passividade tão deliciosamente feminina não podiam ser deformações concientes, macaqueando violencias e asperezas que Henrique Oswald não teria sem que se falsificasse. Reagiu naturalmente, sem querer, a gente pode afirmar; se defendendo por meio duma leveza meia ironica, meia sarcastica, e principalmente por meio duma alegria infantil e inventadeira. E foi essa reação subconciente que deu a Henrique Oswald talvez a melhor parte da obra dele, os seus Esquerzos. Eu confesso que não encontro da música universal Esquerzos de mais character, de mais verdade brincalhona que os do Mestre brasileiro. Compreenda-se o que falo: Deus me livre de negar a existencia de ma-

ravilhosos Esqueros por aí tudo, até como caracter. O que afirmo é que como eficiencia de caracter brincalhão, de alegria, de ironia perereca, de borboleteamento improvisado, que são os valores psicologicos evocados imediatamente pela palavra *Scherzo*, não sei de ninguém que tenha inventado tão legitimos e tão numerosos Esqueros como o nosso grande compositor. Foi ele que em arte, até agora, abriu o mais delicioso e puro sorriso que jamais pairou em boca brasileira.

(1929).

HENRIQUE OSWALD

Tenho sempre muito medo de falar nos mortos recentes. Isso é explicavel em quem, como eu, detesta discurso de beira-tumulo. A dôr é sempre muito deformadora. Mais deformadora que ela só discurso. As duas coisas juntas formam êsses trenos impiedosamente louvaminheiros que sempre me pareceram repugnantes em face da verdade metalica da morte.

Henrique Oswald foi um grande musico, é indiscutivel; e não me pesa afirmar, agora que ele morreu, essa minha convicção que várias vezes lhe repeti em vida. Lhe repeti pelo caminho dos jornais, é certo, porque a não ser uma apresentação rapida numa entrada de concêrto, não me aproximei dele. Escutando meu nome, o velhinho disse "Ah!", me olhando com muita curiosidade. Guardo êsse "Ah!", que na suave

paciencia daquele artista tão subtil, tenho a certeza que era um elogio. Mais do que essa aproximação não pedida por nenhum de nós, não nos acompanhêramos nem mesmo nalguma conversa rapida. Digo mais: sem nunca o ter propriamente atacado, eu era, digamos, teoricamente, inimigo de Henrique Oswald. Tínhamos, não apenas da música, mas, preliminarmente, da propria vida, um conceito muito diverso pra que doutrinariamente eu pudesse considera-lo um companheiro de vida.

Oswald provinha duma geração terrivel e, por assim dizer, sem drama. Gerava-se da segunda metade do sec. XIX, quando ajuntados, compendiados e estilizados os elementos popularescos do Romantismo, os homens caíram no subtil, no refinamento, numa filigranação contumaz que atingia a propria maneira de viver. D'aí um inevitavel dilentantismo que, si não teve resultados imediatmente deshumanos pra parnasianos, simbolistas e impressionistas da Europa velha, deshumanos foram, eminentemente despaisadores e turisticos pros americanos. E pros brasileiros em particular. Henrique Oswald foi talvez o mais despaisado, o mais desfuncional de quantos artistas vieram dessa segunda metade do sec. XIX, e estragaram aquela sumarenta ignorancia romantica com que os Alvares de Azevedo e os Candido Inacio da Silva iam abrasileirando sem querer a nossa fala e o nosso canto. Henrique Oswald foi incontestavelmente mais completo, mais sabio, mais individualistamente inspirado que

Alberto Nepomuceno, por exemplo; porém a sua função histórica não poderá jamais se comparar com a do autor da *Suite Brasileira*. Eis porquê eu o considerava teoricamente um inimigo. Digo mais: um inimigo de que eu tinha, teoricamente, rancor. Porquê reconhecendo a grande força e o grande prestígio dele, eu percebia o formidável aliado que perdíamos, todos quantos trabalhávamos pela especificação da música nacional. Umas poucas de vezes Henrique Oswald fez música de carácter brasileiro. E a delícia da *Serrana* e do segundo dos *Tres Estudos*, mostram bem a importância da colaboração que êle poderia nos dar, sem no entanto abandonar coisa nenhuma das suas qualidades individuais. Sei bem que pra muito brasileiro de última hora, o refinamento, a suavidade, a harmonização, a própria concepção formal dessas joias será taxada de estrangeira, de antinacional. E' que se dá na ignorância vaidosa dos musicos, a mesma falsificação que se deu visivelmente na mentalidade pauperrima de certos poetinhas de metáforas modernas, que acreditavam que por falar em sací e no maxixe, o Brasil eram êles. Não é. O Brasil será o que todos nós fizermos dele, até êsses poetas e musicos ensimesmados. Doi confessar: mas até êles são a expressão artística do Brasil.

Henrique Oswald, que podia nos dar a sua expressão particular da nossa raça, provinha dum epicurismo fatigado e refinado por demais pra abandonar suas liberdades em favor dessa conquista comum de nacionalidade. As suas peças nacionais inda respiram

por isso mais dilentantismo que *Il Neige* e o *Quarteto com Piano*. Agora que êle morreu, reconhecida a maneira sem revolta com que soube viver, a figura dele aparece como um destino tristonho, a que a tragedia não engrandeceu. Faltou humanidade pra êsse que soube com tanta graça e dôr delicadissima, cantar quasi á francesa, em lingua italiana, a sua *Ofelia*. Contentou-se em viver o que individualmente era, sem nada abandonar de si, pra se afeiar com as violentas precariedades do povo. Foi o que se póde imaginar de visão linda aparecendo no sonho do Brasil quando dormia. O Sol bruto espantará sempre de nós essa visão, mas será impossivel que, pela sua boniteza encantadora, pela sua perfeição equilibrada, e ainda pela nossa saudade das civilizações mais completas, a visão não volte dentro de nós, sereia, cantar nos momentos em que nos dormirmos de nós.

(1931).

LUCIANO GALLET:

“CANÇÕES BRASILEIRAS”

No Brasil o estudo da música de folclore é duma ausencia vergonhosa. O peor é que até documentação do passado falta por tal fórmula, que hoje é materialmente impossivel a gente fazer um estudo de valor pratico sobre o que foi a nossa música po-

pular e como ela evoluiu. Sofremos sempre com uns viajantes que jámais não se preocuparam de música. Os documentos são pouquíssimos e em geral só tratam de índios. E o que é pior: pela disparidade que a gente nota entre êles, conclúi logo que a maioria (si não forem todos) está inteiramente falseada. Basta uma comparação entre a música indigena fornecida por Spix e Martius, a registrada por Koch-Gruenberg e a dos fonogramas do Museu Nacional obtidos por Roquette Pinto pra verificar isso. Sei que êsses viajantes não registraram músicas duma tribu só, porém, as variantes etnicas entre as inumeráveis tribus brasileiras eram tão pouco profundas que todas se podem juntar em dois ou tres troncos comuns. E quanto a costumes, as variantes inda são mais puras variações, sem nada de fundamental.

Luciano Gallet, músico que fórma entre as poucas esperanças da música brasileira legítima, publicou agora uma série de Doze Canções Populares Brasileiras. Já tinha publicado faz algum tempo uma série de seis. Ora essa obra de Luciano Gallet me parece de valor inestimavel, não apenas sob o ponto de vista folclorico como artistico tambem.

Luciano Gallet descobriu um filão. Em vez de pegar no canto popular e fazer dele méro jôgo thematico, o respeita inteirinho. E é pela harmonização, pela ritmica e pela polifonia que, buscando interpretar e revelar a cantiga registrada, faz obra de verdadeira invenção, conseguindo mesmo originalidade

bem pessoal. Por aí principalmente a obra dele se afasta fundamentalmente do dilentantismo com que mesmo compositores profissionais harmonizam de vez em quando as modas da gente.

Pra falar verdade, não concordo com o que afirma o compositor nas circulares que anunciam estas novas canções. Não tenho a circular aqui comigo, porêm, me lembro que êle afirma fazer obra simplesmente de registrador de folclore. Isso não é verdade e creio mesmo que Luciano Gallet é artista por demais para se sujeitar a esse trabalho etnografico. Fatalmente a "colhér torta" do criador mexe o virado. Luciano Gallet está mas é fazendo obra de muito bôa criação.

Não são harmonizações simplesmente, como imagina, são interpretações totais, criações legítimas, em que apenas o compositor tem o bom-gosto de respeitar a perfeição popular, não a deformando em quasi nada. Falo "quasi nada" porquê, embora minimamente, é certo que alguma vez rara êle modifica o documento a revelar. Já não falo, está claro, em modas que possuem variantes de fonte sempre popular que nem o magnifico *Puxa o Melão*, de Pernambuco, de que possuo uma lição um pouquinho diferente da que Luciano Gallet registrou. Mas, por exemplo, em *Morena, Morena*, a última frase discorda da lição de Friedenthal, donde o compositor a tirou. No *Toca Zumba*, que é um canto esplendido, e na setecentista *Eu vi amor pequenino*, tam-

bem a gente nota a mesma coisa. Outra coisa, e esta me parece defeito de muito mau-gôsto, é o compositor, por tres vezes, não se contentar com a melodia tal como ela é, e acrescentar uma frazinha pra acabar. Isso vem no *Yayá você quer morrer*, no *Puxa o Melão* e no sublime *Tutú Marambá*, do qual não me lembro que cronista argentino falou que é a mais sublime "berceuse" que existe. E' mesmo. Felizmente, nesta peça o *Dorme!*, que o compositor acrescentou está perfeitamente natural e não dá impressão ruim; mas nas outras duas o acrescimo é dum mau-gôsto muito grande.

Na realidade, nenhuma dessas modificações pequeninas chega a deformar as canções. São essas apenas e, além de poucas, não implicam transformação nem de character nem de essencia melodica. Citei, como prova de que Luciano Gallet, embora se dê por simples harmonizador de canções populares, está fazendo obra de artista verdadeiro. E prova decisiva está no *Fotorototó*, das seis canções populares anteriores á edição de agora, joia esplendida em que o artista reúne ao canto da chula baiana, um gostosissimo refrão, que, embora popular tambem, não faz parte da cantiga e até é doutra região. Ficou uma joia duma unidade, dum equilibrio admiravel, mas ficou tambem joia de criação verdadeira, que dependeu unicamente do espirito inventivo de Luciano Gallet.

Quero desde logo falar no maior perigo do trabalho tão valioso de Luciano Gallet: a harmonização.

Deus me livre de me confundirem com êsses críticos faceis que atacam a harmonização de Luciano Gallet pelo fato dela ser moderna, e não se sujeitar ao simples movimento cadencial em que geralmente toda cantiga popular se move. Essa crítica não tem razão-de-ser. De todo o folclore tonal americano, só as peças de jaz conseguiram ricamente escapar da pobreza harmonica popular. E justamente porquê tratadas por compositores um pouco mais sabidos, nos quais até a influência de Debussy e Ravel é muito provavel, como se constata lendo o estudo tão bonito que publicou Arthur Hoérée na *Revue Musicale*. Ora, eu não vejo razão nenhuma para os compositores não fazerem o mesmo com as músicas populares da gente, de fôrma a enriquecel-as harmonicamente, unico ponto fraco que sob o ponto-de-vista artistico elas apresentam.

A argumentação contra mim mais importante que possam fazer, eu mesmo já forneci. Podem falar que a música popular não careceu jamais de riqueza harmonica pra ser bonita. Não tem dúvida que isso está certo. Porém já provei que Luciano Gallet está fazendo obra de artista e não de simples registrador etnografico. A moda popular até não carece propriamente do elemento harmonico. Ela é de fundamento monodico, quer seja monodia vocal quer instrumental. A base harmonica do canto popular, não está no possível acompanhamento que a gente possa ajuntar a êle, está na propria evolução da melodia

que se sujeita às relações hierárquicas que os sons adquirem dentro dos sistemas sonoros, quer sejam modais quer tonais. Porém si a canção popular está completa e perfeitamente bela, independentemente de harmonização, isso se dá enquanto ela permanece popular, isto é, se realiza na função popular. Os carregadores de pedras do Rio de Janeiro, pra cantar o sublime canto-de-trabalho deles, não carecem de alguém na viola pra os acompanhar. Porém si essas peças são transportadas pros salões e ambientes de concêrto, elas são "ipso facto" transportadas pra uma ordem artistica nova. Sem perderem a essencia popular e sobretudo o valor universal de músicas bonitas, adquirem uma realidade nova, se transportam pra uma entidade culturalmente mais elevada. Isso é claro. Tres violeiros que passam quarenta minutos inventando, sem nenhum criterio de variedade, de riqueza, de refinamento, sobre uma mesma frase melodica, um ABC que nem o que escutei uma feita numa fazenda, tem uma razão de ser profunda lá no sereno da noite fazendeira. São comoventes, são interessantes, atraem-me enorme e *popularmente*. Isso mesmo, num teatro adquiria um sabor exotico e fatigava pavorosamente.

Uma harmonização refinada de canção popular é perfeitamente certa e transporta essa canção pra uma ordem diferente, que é culturalmente artistica. Torna a canção apropriada pra viver numa sala de concêrto, sem que se torne nem exotica nem diletantismo. O

que não quer dizer que todas as harmonizações de Luciano Gallet sejam justificáveis. O refinamento implica certos sentimentos de bom-gosto, e uma ou outra vez rara acho que Luciano Gallet peca por êsse lado. Algumas das harmonizações dele são complicadas, pesadas por demais. Ricas por demais. Vem daí uma sensação de roupagem "nouveau-riche" que me desagrade bem. Observe-se por exemplo a *Suspira, coração triste*, das *Seis Canções* anteriores, dum arrebecamento harmonico difficil da gente tolerar. Também na harmonização ainda inédita da *Casinha Pequenina*, embora muito mais bem feita, a complicação insiste. Carece lembrar que refinamento não exclui simplicidade. Bela Bartok harmoniza refinadissimamente e no entanto dentro duma simplicidade perfeitamente equilibrada com a propria essencia das canções populares que transporta prá ordem artistica. As harmonizações dele são modernissimas e, no entanto, perfeitas, a meu ver. Manuel de Falla também procede com a mesma perfeição. Ora em Gallet a sistematização do que, tonalmente falando, se chama dissonancia, me parece que si na maioria dos casos enriquece a melodia e reforça o valor dinamico da ritmica nacional, ás vezes está em contraste chocante com a propria essencia harmonica que as melodias populares brasileiras apresentam. E é êsse contraste que dá prá gente a sensação de arrebecamento "nouveau-riche", de que falei mais para trás. Simplicidade! Simplicidade!

E o proprio Luciano Gallet parece concordar comigo. De fato, numa das canções, *Foi numa noite calmosa*, que é uma delícia de pernosticismo mulato bem carioca, Luciano Gallet fez obra finissima de humorismo. Aliás êsse poder de salientar bem os caracteres da melodia, é uma das qualidades mais perfeitas de Luciano Gallet. Estas *Doze Canções* de agora progridem muito nêsse ponto-de-vista, sobre as *Seis Canções* anteriores. Estão muito mais bem observadas e muito mais caraterizadas. A não ser no *Puxa o melão*, de que falarei mais adiante, todas as outras estão admiravelmente salientadas e valorizadas pela apresentação que Luciano Gallet lhes deu. O progresso foi enorme.

Ora o artista percebeu muito bem o caracter pernostico de *Foi numa noite calmosa* e procurou salienta-lo. E o salientou muito bem, criando uma obra humorística, deliciosamente comica. E êsse comico não é achado por meio de faceis elementos exteriores não. Foi arrebicando a harmonização, lhe dando uma essencia pretensiosa e um dramatico teatral espertamente falseado pelo sentimentalismo, que Luciano Gallet procurou e obteve o efeito comico. Ficou admiravel de comicidade. Mas como se vê, isso é obra de criação legítima, porquê o mulato seresteiro entoando essa cantiga, jamais não teve a intenção de fazer peça comica. Êle está convencido de que geme de verdade.

Agora o mais importante é que a harmonização

de *Foi numa noite calmosa* não difere essencialmente da de *Suspira coração triste* ou da *Casinha Pequeninha* inédita ainda. Na primeira moda essa harmonização se justifica porquê o pedantismo dela vira comicidade, porém nas outras como a comicidade não existe, o pedantismo fica sozinho.

Quanto ao acompanhamento pianístico das *Canções Populares Brasileiras*, acho êle valiosíssimo. Fazem-lhe a restrição de ser difícil... Restrição que não procede. A dificuldade de execução duma peça só lhe prejudica o valor quando se torna a propria razão-de-ser da peça, que nem nos trechos acrobaticos de Liszt, Paganini e outros da mesma laia. Agora quando essa dificuldade é consequencia logica da criação, se torna apenas uma circumstancia que a aristocratiza e torna acessivel só pros artistas maiores. O que não é circumstancia que mereça ataque.

E aliás as peças de Luciano Gallet não são difíceis propriamente. O que as torna difíceis é que muito pouco pianista no Brasil conhece ritmica brasileira. A gente aqui vive mergulhado na ritmica pobre e batidinha da música tonal europea. Quando topa com a desarticulação sistematica do compasso, da música brasileira ou norteamericana, com os acentos desorganizadores do preconceito classico do compasso, com a síncopa variada, fica desnorteado e não consegue realizar direito o acompanhamento. Mas isso não é culpa do compositor e sim dos planeiros

dêste Brasil que nunca se preocupam em estudar e executar músicas de ritmica americana.

Os acompanhamentos de Luciano Gallet não são propriamente difíceis. Possuem um pianístico excelente. E têm a enorme qualidade de serem eminentemente brasileiros como expressão. Pra isso concorrem dois elementos principais: a ritmica e o caracter contracantante do baixo, inspirado principalmente dos acompanhamentos populares de violão.

São mesmo duma variedade admirável. Tudo concorre pra que reforcem o caracter e a essencia mais profunda da obra, sem que o artifício e os efeitos faceis sejam empregados. Ora a harmonia ritmica, ora a variação melódica do baixo, ora o cromatismo tão eminentemente brasileiro, vêm discretos e bem a proposito tornar eficiente a criação.

Em *Foi numa noite calmosa* por exemplo, Luciano Gallet se aproveitando da dubiedade modal que permanece pelos cinco compassos iniciais da melodia, tira no princípio da terceira estrofe um efeito estupeando, atacando o acompanhamento em maior numa melodia que já sabemos pelas estrofes anteriores que está em menor.

O apropriado da ritmica está sempre exato, e produz algumas das peças mais bem feitas da coleção, que nem *Bambalelê*, *Taiêras*, *Luar do Sertão*, *Arra-zoar*, etc. Ritmica perfeitamente nossa quanto a caracter e consequencias logicas.

Nisso acho que Luciano Gallet já se desenvol-

veu bem mais, que quanto ao emprêgo do baixo cantante, que ainda está mais tímido e por vezes sem muita novidade não. Apresenta invenções rítmicas deliciosas, que já são desenvolvimento artístico puramente individual, da rítmica popular brasileira, e embora não consiga ainda aquele arrojo e novidade geniais de invenção de Vila-Lobos, (*Alma Brasileira*, *Chôro n.º 2*, *Lenda do Caboclo*) pra citar peças mais acessíveis) vai indo por caminho certo e estupendo. Quanto á polifonia do baixo em geral Luciano Gallet ainda se conserva muito dentro do cromatismo e dos intervalos melódicos sistematicos da invenção popular, não tira deles as consequencias e o desenvolvimento artístico que está implicito neles. O que não impede, está claro, que seja saborosissimo.

Algumas vezes emprega a maneira europea de polifonizar, e isso acho menos justificavel. Porquê tira muito o caracter etnico da peça. Apenas etnico bem entendido, mas é isso mesmo que é importantissimo nela. Observe-se o exemplo mais importante, *Puxa o Melão*. O contracanto de especie canonica sôa admiravelmente, sob o ponto-de-vista puramente musical, mas destoa da maneira nossa de contracantar. Fica erudito, estraga o valor brasileiro da peça. Já a polifonia essencialmente europea de *Eu vi Amor pequenino* está muito certa, porquê essa cantiga do sec. XVIII não possui nada de essencialmente brasileiro. Tem gosto forte dos melodiqueiros de opera-comica francesa ou bufa napolitana.

Tambem nas *Taiêras* Luciano Gallet contra-canta um momentinho em estilo canonico, mas isso vem tão a proposito, está tão bem feito e razoavel, tão natural, que a gente percebe que o compositor foi levado naturalmente a isso, sem nenhuma intenção de enfeitar, de tornar a coisa mais sábia. As *Taiêras* são uma obra-prima de exatidão e fineza harmonica.

Outros elementos servem pra Luciano Gallet valorizar as suas Canções Brasileiras. Em *Sertaneja* um acompanhamento cromatico eminentemente polifonico assume caracter admiravelmente brasileiro, no momento em que, seja por acaso, seja intencionalmente, o compositor faz uma especie de citação musical, introduzindo na parte pianistica, dois compassos daquele gostosissimo lundú, que Spix e Martius registraram.

Em *Luar do sertão* a ambiencia está perfeitamente criada; e no esplendido côro seco do Tutú Marambá (sem acompanhamento, o acompanhamento prejudica a peça) Luciano Gallet apresenta o que de melhor inventou como refinamento e perfeição harmonica.

Por tudo quanto venho mostrando nesta crítica, considero a obra que Luciano Gallet está fazendo sobre canções populares um trabalho de valor excepcional. Está claro que êle pode progredir muito ainda em perfeição, porém já várias das peças que apresenta são definitivas, obras que valem por si e valem muito.

(1927).

LOURENÇO FERNANDEZ:

(S O N A T I N A)

A simples lembrança da morte de Henrique Oswald produz na gente assim uma sensação como si a música brasileira se tivesse esvaziado. Nos ultimos tempos, Oswald já pouco produzia, é fato. Porém, êle vivo, permanecia com êle essa esperança da obra-prima, de que nós, artistas ou amadores nos alimentamos muito. E mais do que isso, Henrique Oswald vivo, era o grande artista palpavel, a coisa objetiva, uma realidade permanente, dessas que a gente carece quando o estrangeiro chega e é preciso mostrar alguma coisa pra êle. Este é o nosso grande Henrique Oswald. Êle morto, a música brasileira está ferida por um enorme vazio. E o que é mais doloroso ainda, a respeito dele, é que quasi todas as suas obras de mais vulto como tamanho e valor, inda não estão publicadas. Não creio que se possam perder porquê o estado de civilização em que estamos já não permite desatres tamanhos, mas a existencia em manuscritos é apenas uma simili-existencia, em que os quartetos, as sinfonias do grande músico estão fóra do nosso alcance. Fóra da vida, por assim dizer.

Mas não é apenas pela morte de Henrique Oswald que a música brasileira dá agora uma sensação de vazio. E' ainda pela raridade de obras impressas.

Só de raro em raro aparece alguma obrinha interessante, no geral peças pra canto e piano, ou pra piano só. Mas são brilhantes diminutos, sonetos de Arvers, que só mesmo tomam importancia prática quando chovem ás dezenas. Aparecendo assim, um em maio, outro em outubro, êles apenas vêm acentuar o vazio e aproximar a gente dos pensamentos doloridos, desilusões, desesperanças, irritação de marcar passo. Já se foi aquele período, 1928, 1929, brilhantissimo na produção musical brasileira, em que as casas editoras do Rio expunham mensalmente obras novas de Luciano Gallet, de Lourenço Fernandez, de Otaviano, em que a Casa Chiarato, de S. Paulo, revelava o talento de Camargo Guarnieri, e de Paris a Casa Max Eschig nos abarrotava a sensação de valor nacional, com importantissimas obras de Vila-Lobos. Tudo parou.

Tudo propriamente, não. Mas êste ano, que eu saiba, só a Casa Ricordi nos deu uma obra nacional de verdadeira importancia em tamanho e valor, os *Tres Estudos em forma de Sonatina*, pra piano, de Lourenço Fernandez. E' uma obra admiravel, que só tem de defeituoso o nome. Não vejo razão pra batismo tão complicado. Se trata legitimamente duma *Sonatina*, duma sonatina dos nossos dias, está claro, de espirito bem moderno. Mas a sua construção, o tamanho, a seriação dos andamentos, a integridade de concepção tematica, o espirito esquerzoso, nos deixam a sensação nitida duma *Sonatina*, e não de *Tres*

Estudos. Mas isso é esmiuçar detalhes sem importância.

Esta *Sonatina*, representa um passo largo na obra pianística de Lourenço Fernandez. Era essa realmente a parte mais falha, e principalmente mais hesitante na bagagem musical do compositor. Si já com os poemas sinfônicos, especialmente o delicioso *Reisado do Pastoreio*, si com o *Trio Brasileiro*, o *Sonho duma Noite no Sertão*, e algumas peças de canto, entre as quais êsse primor que é a *Toada pra Você*, Lourenço Fernandez nos tinha dado obras de espirito perfeitamente nacional e concepção legitimamente contemporânea: a sua obra pianística oscilava muito entre um francesismo aparentado ás doçuras da Jeune Ecole já velha e tão caracteristicamente francesa, e um Impressionismo mais ou menos internacional. Apenas certas pecinhas infantis, mais rudemente francas quanto a ritmo e nitidez linear, nos fizeram saber que o compositor trabalhava e evoluia no sentido de produzir também no piano, obras mais nacionais e legitimamente suas.

E' a realização dessa promessa que a *Sonatina* nos dá, e de maneira admirável. Os tres tempos, magnificamente bem proporcionados, são uma síntese da estetica nacionalista de Lourenço Fernandez, que desde o *Trio*, já applicava o elemento folclórico apenas como princípio temático, reduzindo-o muitas vezes a um minimo de célula condutora da invenção. Realmente, ninguém mais inteligentemente, nem mais

habilmente que êle, já soube aproveitar as constancias ritmico-melodicas, as células caraterizantes da nossa produção popular e tirar delas as possibilidades duma criação livre, individualista, mas incontrastavelmente nacional. A síncopa, a sensível abaixada de meio-tom, nunca tiveram em nossa música erudita uma aplicação mais a propósito que na obra dele. E não posso deixar sem citação o admirável Alegreto do primeiro tempo desta Sonatina, em que Lourenço Fernandez cria um contracanto em semicolcheias, fundindo nele dois caracteres da música nossa, os baixos seresteiros de violão e as linhas de embolada. E me parece que é nesse processo, visibilíssimo nesta *Sonatina*, que está a contribuição mais original e mais importante do ilustre compositor.

A *Sonatina* está levemente tocada de stravinskismo. A extrema simplicidade dos temas nos alegros, e ainda neles, as insistências ritmicas, não tem dúvida que nos recordam a fase russa do autor de *Mavra*. Mas não me parece que isso seja um defeito. E muito menos que tenha sido uma imitação conciente. O problema é enormemente complicado pra que eu possa discuti-lo agora. Basta lembrar que tanto a tematização simples como as insistências ritmicas são também enormemente constantes na música nacional. Na verdade a música popular brasileira, apesar de tão exteriormente característica, ainda é um cáos. A gente encontra nela desde subtilezas harmônicas eruditas até primaridades de selvicola, que se

diria inventadas por um Veda, do Ceilão. Além do mais, aparentar-se á fase "russa" de Stravinski, é mais aparentar-se á Russia que a Stravinski propriamente. E' sempre aquela misteriosa semelhança já tão denunciada entre russos e brasileiros; e que nos faz parecer tão brasileiras certas passagens de *Petruchka*. E' incontestavel que *Petruchka* "parece" mais brasileira, que o *Amazonas* de Vila-Lobos, o *Imbapara* de Lourenço Fernandez, o *Pai do Mato* de Luciano Gallet, que são construidos sobre temas amerindios.

Com a *Sonatina*, Lourenço Fernandez enriqueceu extraordinariamente a sua produção pianistica e nos deu uma das obras mais importantes do piano brasileiro.

(1931).

CAMARGO GUARNIERI:

S O N A T I N A

(ED. CHIARATO & C. - S. PAULO, 1929).

Desde que Camargo Guarnieri publicou a *Dansa Brasileira*, o ano passado, chamei atenção sobre êle. As peças que seguiram essa *Dansa*, principalmente a *Canção Sertaneja* confirmavam o talento extraordinario do rapaz. Agora, nem bem um ano passou,

Camargo Guarnieri publica esta *Sonatina*, uma obra importante.

Não se trata ainda duma obra-prima intangível (e minha convicção e esperança é que Camargo Guarnieri as fará), porém esta *Sonatina* resume e acrisola toda uma fase evolutiva do compositor. Parece mesmo uma especie de revisão sintetica dos elementos já inventados e empregados por Camargo Guarnieri, e estão unidas nela todas as tendencias e realizações objetivas do autor. E' por assim dizer a fusão, correta e melhorada, de *Dansa Brasileira*, *Canção Sertaneja* e *Lembranças do Losango Cáqui*.

A *Sonatina* está regularmente composta nos 3 tempos de preceito.

O Primeiro Tempo é o de inspiração pessoal mais pura. Abre por um tema melodico perfeitamente quadrado, que o autor recomenda, seja executado "molengamente". Segue de fato mole, indeciso, numa deliciosa vagueza de harmonização.

E' uma dessas linhas preguiçosas como caracter, que dessa propria preguiça em se tornarem nitidas, adquirem toda a fôrça de caraterização. Camargo Guarnieri gosta delas, e esta da *Sonatina* evoca sem repetir, o canto das *Lembranças do Losango Cáqui*.

O 2.º tema contrasta bem com o primeiro, "com alegria", nitido, fortemente ritmado. Cria um episodio colorido, de excelente caracter coreografico. E tem uma função muito importante. A melodia inicial nos deixara vagos, livres da terra e das patrias. Este 2.º

tema identifica o primeiro e o brasileiro. Fica-se sabendo que estamos no Brasil. Exerce a mesma função pois, que os temas do populario empregados por Vila-Lobos nas maravilhosas *Cirandas*.

Com êsses dois temas o 1.º Tempo está construído, si não classicamente, pelo menos de maneira a não permitir dúvida aos que ainda têm o preconceito das formas pre-estabelecidas. Não deixo sem citar o episodio em *Dó Maior* que liga o 2.º tema à repetição do primeiro. Aliás, pela dificuldade de execução total, êsse episodio é mais bonito prá vista que prá audição. Teoricamente isso não é defeito. Musicalmente é; e Camargo Guarnieri reincide nele, pois já na *Dansa Brasileira* havia um passo identico. Não se trata, está claro, dum defeito que prejudique a obra. E' antes um vício... Um vício, ponhamos, flamengo: de quem conhece bastante o seu *métier*, e se compraz em resolver problemas polifonicos, talqualmente os Okeghem do sec. XV.

O 2.º tempo intitulado "Modinha" tem dois fatos... de linguagem. O autor indica que a peça tem de ser "pontuada" e que o baixo deve imitar o "bordonejo" do violão. Nunca vi a palavra "bordonejo", que é esplendida, expressiva, bem formada. Entrou pro meu vocabulario. Quanto a indicar que a gente deve pontear a peça, não me parece que esteja perfeitamente exato não. Sei que nas linguas populares (e ainda em formação, que nem a brasileira), as palavras se sujeitam a uma instabilidade seman-

tica de desnortear, porém "ponteio", "pontear" são vozes já bastante fixas, indicam "prelúdio", "preludiar", "improvisar". Tem de fato ponteios na deliciosa "Modinha" de Camargo Guarnieri. São os momentos em que o bordonejo do baixo antecede e termina as estrofes da melodia, porém esta é bem nitida, firme na linha bela, não tem nada de improvisação nem prelúdio. E segue numa peça inteiriça, compacta e apesar disso leve e apaixonada, numa polifonia sucosa como o quê! E' um trecho ótimo.

E a *Sonatina* se acaba em *Dansa*, peça de virtuosidade, que nem por isso deixa de possuir musicalidade intrínseca. Trecho brilhante, dum dinamismo rítmico formidável e um tema franco de bom batuque, lembrando bem uma frase daquele *Lundú* que Spix e Martius registraram em "Reise in Brasilien". Até na mesma tonalidade está, o que é uma coincidência boa pra comentários de psicologia musical...

Uma das censuras que oralmente se tem feito a Camargo Guarnieri é que êle "vai indo muito depressa". Tenho prazer agora em converter essa censura em elogio. De fato: Camargo Guarnieri vai indo muito depressa. Quando festejei, faz um ano, o aparecimento da *Dansa Brasileira*, via bem as promessas do autor mas não imaginava que elas se realizassem tão cedo. Já estão se realizando. Esta *Sonatina* já escapole dos valores individuais que um artista ajunta, pra mais tarde produzir obras de todos. Vai tomar posição entre as peças ilustres do repertório

pianístico nacional. E' linda, inventada por um lírico que possui legitima imaginação musical, construída por um artista paciente e sabedor das suas próprias leis.

(1929).

J. A. FERREIRA PRESTES

Fazem hoje duas semanas justamente que sepultaram em Sorocaba o corpo de José Antonio Ferreira Prestes, o crítico musical do "Diario da Noite". Quando foi da morte dele, o DIARIO NACIONAL inda estava com a publicação suspensa e não pude por isso prestar a Ferreira Prestes, a homenagem pública que êle merecia do jornal e de mim. José Antonio era meu amigo, poeta dos mais originais e pessoais da sua geração; certamente, como reconheciam os que o frequentavam, uma das inteligencias mais firmes e promissoras dentre os novos. Porém êsse amigo e poeta só mais tarde poderei dizer quem foi e o que perdemos, só quando as saudades se acalmarem e a lembrança, com a paciencia do tempo, abrolhar, enramar-se e florir.

O que, no momento que passa, é uma grande perda pra S. Paulo, é ter se extinto a voz do crítico Ferreira Prestes. Apesar de muito moço, com seus 23 anos de idade, Ferreira Prestes já conquistara um nome respeitado e temido como crítico musical do "Diario da Noite". Conquista perfeitamente justa. A razão

principal dela, embora não a mais perfeita, era a sua extrema honestidade. Vivia povoado de hesitações, no temor de não ajuizar com verdade. Conciencia muito severa, talvez mesmo excessivamente severa pra consigo mesmo, tomando profundamente a serio a vida social, dêsqe se fez crítico musical, da mesma maneira com que universalmente mais ou menos, se improvisam os críticos dos diários não entre os que "sabem" Música, mas escolhendo entre os redatores já existentes o que demonstre "gostar" de Música, desque se fez crítico, Ferreira Prestes lançou-se em estudos serios das disciplinas intelectuais da Música, Historia, Estetica, Crítica. Chegou a ter delas um conhecimento incomum mesmo entre musicos.

Esses estudos caracterizaram-lhe a parte mais essencial da curta obra crítica que fez. Era um crítico, no sentido mais social do termo. Pouco lhe interessavam o virtuose e a especificação tecnica dêste, antes procurava tirar das obras executadas a sua significação estetica. e valor historico. Ao mesmo tempo pois que "humanizava" as realizações musicais paulistas, colocando os executantes naquela subalternidade necessária pra que o individualismo vaidoso não prejudicasse o valor das idéas e a grandeza do trabalho humano; ao mesmo tempo que, especialmente na crítica de discos (de que se aproveitava pra vulgarizar as obras e os autores nada conhecidos entre nós), era um eficiente elemento de cultura musical: estava dando passadas firmes e elasticas pra se tornar um esteta indepen-

dente, um verdadeiro pensador musical, coisa que desgraçadamente a angustia do tempo que viveu não lhe permitiu completar. Êle mesmo via já, com certo susto, a rapidez com que ia cada vez mais se afastando das preocupações da nossa terra, pra se comprazer no jôgo das idéas esteticas e do movimento artistico europeu, que o despaisavam. Isso o desgostava ás vezes profundamente, experimentando em si mesmo o horror do autodidatismo das falsas civilizações americanas, que ou produzem a enorme povoação dos ignorantes apegados viciosamente ás precariedades da nossa vida, ou produzem sábios, tantas vezes gratuitos e ineficazes, inteiramente desapegados da terra em que vivem. Era incontestavel que, pela propria fatalidade dos seus estudos, e ainda pela orientação sociologica a que tendia, Ferreira Prestes caminhava a passos rapidos pra se tornar menos um crítico de diario que um esteta de revistas e de livros, menos um julgador, como requer a massa do público, que um revelador amoroso do sentido de qualquer fenómeno. Mas apesar dessa maneira com que ia realizando a sua personalidade, ainda não perdera o equilibrio de si mesmo, e foi sempre um crítico eficaz. As suas verdades fendiam artistas e público, como nascidas duma larga experiencia e duma tradição, nele que era apenas mocidade ainda. Mas é que nessa mocidade dominavam qualidades morais preciosissimas, uma honestidade, uma pureza, uma socialização sempre acesas, faróis de caminho que jamais não lhe permitiram se extraviar.

Morreu e a falta que faz é enorme. Si falta enorme pelo que Ferreira Prestes já era de excepcional em nosso meio de música, enormissima pelo que êle seria certamente, si a morte não viesse, feito uma firmata inexpressiva, maldita, parar em meio a nobre melodia.

(1931).

GERMANA BITTENCOURT

Nós todos, os que fomos seus amigos, sabíamos que Germana Bittencourt estava sendo devorada aos poucos pela morte, no Rio. Era triste. Afastada do marido, impossibilitada das aventuras sem grande perigo — isso que fôra a melhor explicação do seu pequenino sêr ornamental.

Me lembro muito bem da primeira vez em que nos encontrâmos. Fomos descendo pela rua Quinze, ela fumando. E ornamentava tão escandalosamente toda a rua, que ninguém não passava sem mira-la, voltar o rosto, imaginando. Estavam todos enganados, e Germaninha se preocupava apenas com o concerto que viera dar aqui.

Essa preocupação a tomava toda no momento, não porquê ela fizesse do canto uma carreira e o seu destino. O seu destino eram mesmo as aventuras sem grande perigo: e a arte, uma dessas aventuras. A mais amavel, de certo, porquê Germana Bittencourt possuia uma voz agradável, de impregnante sim-

patia. Mas o concêto de São Paulo a preocupava, por causa da tradição falsa de rispidez da cidade, e porquê Germaninha não tinha ambiente aqui.

Não tinha ainda amigos. E tinha frio. Tomava de longe em longe o seu Madeira R, pra se aproximar do álcool, da mesma forma com que tinha paciência na amizade de certos rapazelhos que a passeavam, pra se aproximar da calunia. E pagava. Pagava jantares e pagava o bonde pros rapazes, só pela destinada exuberancia brasileira de pagar. Timbrava em conservar uma independencia masculina, que era bastante teatralizada naquele tempo. Como todas as mocinhas burguesas que conquistam um bocado de liberdade mas perseveram de alma sacré-coeur, ela confundia bastante independencia e desperdicio de si mesma.

No meio de tudo isso havia sempre o concêto a realizar. E estudos? E tecnica desenvolvida? São Paulo fizera avultar nela a consciencia do preparo tecnico. Tomou o melhor alvitre, e mais aventureiro: confeccionar um programa que tivesse grande interesse nacional. Isso estava de fato na medida das suas possibilidades. E foi uma noite curiosissima em que nós, os amigos dela, oscilavamos entre o divertimento e a inquietação. Era difficil imaginar naquele tempo como o público receberia um programa realmente novo, com habaneras abrasileiradas do Império, peças afrobrasileiras dadas em toda a sua crueza folclorica, e, creio que pela primeira vez no Brasil,

cantos indígenas talqual registrados. Mas dessa vez a aventura, os dons puros da cantorazinha, a beleza das peças escolhidas, venceram. Parava os meus, pra escutar os aplausos dos outros, sinceros, bisadores, toda a terceira parte do programa bisada! E pude reparar que ela cantava mesmo bem, com espirito, com timbre cheio no graves, quando a distância dos jantares, do fumo e do seu calice de Madeira R, deixavam Germaninha entregue a seu proprio valor.

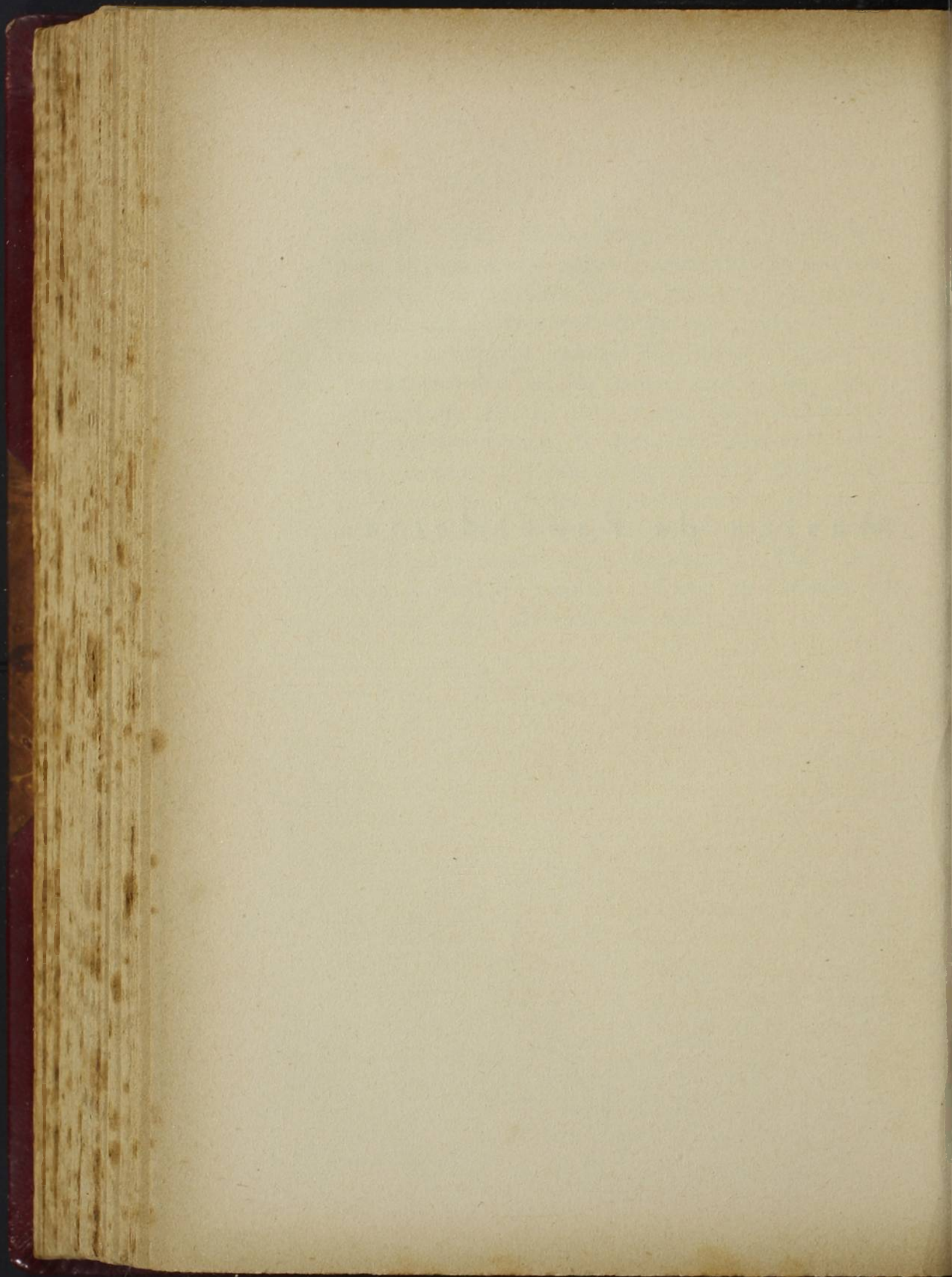
Nasceu dessa noite uma primeira especie de destino, cantora de obras folclóricas, que a levou até Buenos Aires onde casou. O casamento sim, é que a deixava excessivamente destinada; e se perdia, na excessiva certeza, a melhor explicação do seu pequenino sêr ornamental. Mas por outro lado se valorizava aquele coração de Deus que ela possuia, o carinho, o sorriso sem ontens, a total inexistencia de planos e interesses. Foramos enormemente camaradas, mas a ausencia, a nitidez do destino, quem sabe si a perda duma carta no correio, acabaram essa camaradagem. Sabia vagamente que ela partilhava a vida com marido, filho e algum raro concêrto.

De repente sube com violencia que ela estava se morrendo no Rio. E agora a morte veio poisar de novo o nome dela nos jornais. Germana Bittencourt morreu. Morreu a cantora Germana Bittencourt. Sabe! Germaninha morreu! E Germaninha, coitada! Essa Germana Bittencourt não é aquela que cantava? . . . Germana morreu. Germaninha morreu. Nozani-ná

orekuá . . . Toca zumba, zumba, zumba . . . Bis! Madeira R, mas eu que pago. Germaninha deu um concerto em Buenos Aires. Germaninha no hotel, doente. Germaninha já deve mais do que vai ganhar no concerto. Germaninha casou. "Me envie as peças do Bumba-meu-Boi pra eu cantar aqui". Não envio. Germaninha teve um filho. Germaninha está doente. Germaninha morreu. E' todo um instante aventureiro da nossa arte musical que se vai e depois disso o "Nozani-ná . . ." foi admiravelmente harmonizado por Vila Lobos, os compositores são outros, a orientação muito outra e mais complexa . . . Mas o presente justifica o passado, e a voz de Germaninha amiudou numa alvorada que deu certo.

(1931).

Música de Pancadaria



CAMPANHA CONTRA AS TEMPORADAS LIRICAS

(1 9 2 8)

I

Iniciou-se ontem por mais uma vez, essa bonita festa de ricaço decorada com o titulo de Temporada Lirica Oficial.

O que vamos ter já se sabe: Uma novidade que interessa bastante dum compositor que iniciou a vida artistica dêle em S. Paulo, Francisco Mignone. Duas falsificações de novidade com óperas velhas; principalmente a de hoje, *Marta* de Flottow. O resto das oito recitas de assinatura, é tudo velharia gasta, conhecida, prejudicial.

A Temporada Lirica Oficial se baseia num despropósito de erros, escondidos debaixo da mais irritante hipocrisia. Nenhum interesse verdadeiro a justifica. A nacionalidade está abolida. A cidade está abolida. O povo está abolido. A arte está abolida. Uma ou outra manifestação mais legítima, não passa

de hipocrisia pra enganar a realidade. Hipocrisia do govêrno da cidade que mantem uma comissão pra vigiar a elevação artistica da temporada. Hipocrisia duma comissão arcaica, absolutamente desprovida de ideal legitimavel. Hipocrisia de emprêsa que se queixa de não fazer arte interessante porquê o governo não a protege suficientemente.

Vejamos um ponto só por hoje: Sei por informação segura que a Emprêsa se queixa de não fazer arte de mais interesse, porquê o dinheiro que a Prefeitura dá é insufficiente. No entanto o Govêrno subvenciona a Emprêsa pra que esta faça arte que possa de algum modo elevar a entidade praceana de S. Paulo. Tanto isto é verdade que existe uma comissão vigilante, vigilantissima, tomando conta da Emprêsa, feito mucama do melodrama.

Na propria circumstancia da Emprêsa se queixar da subvenção exigua (me falaram em 300 contos) que não lhe permite fazer arte de interesse, está a confissão por parte dela de que reconhece não estar fazendo arte interessante. E si a Emprêsa reconhece que não está fazendo arte interessante como é que ela se queixa da Prefeitura? Pois não é até obrigatorio pressupor que o destino duma Emprêsa de temporada lirica oficial seja apresentar uma arte de interesse público? Pra isso recebe 300 contos publicos. E si os recebeu porquê não cumpre com a obrigação moral em que está? E si êsses 300 contos eram insufficientes, então porquê os aceitou?

Alem dêsse dilêma, existe o dilêma de negócio com que a Emprêsa se justifica do que apresenta. Diz ela que é obrigada a levar as bambochatas que leva porquê o público só gosta disso. Mas o público só gosta disso porquê é só isso que dão pra êle. E se pôde falar em "público"? Que público êsse? O público que vai no Municipal? Mas êsse não representa absolutamente o povo da cidade que elegeu os donos da Prefeitura pra que ela subvencionasse uma Emprêsa pra que esta por preços exorbitantes satisfizesse uma moda da elite.

E a toda esta falsificação de arte se chama, nesta politica, de Temporada Lirica Oficial! . . .

II

Na crônica de ontem eu acabava com esta frase verdadeira, o maior crochê de erros sobre que se baseia a temporada: "O público que vai no Municipal não representa absolutamente o povo da cidade, que elegeu os donos da Prefeitura, pra que esta subvencionasse uma Emprêsa, pra que esta por preços exorbitantes satisfizesse uma moda da elite".

O povo foi abolido da manifestação melodramática *oficial* da cidade.

Mas então de que maneira entra o povo nas preocupações da Prefeitura? De que maneira essa Prefeitura funciona em relação ao povo que supostamente a elegeu? Já se sabe de que maneira; é não dando ao

problema do transito nenhuma solução que não seja uma paliativo. E' não dando aos problemas vitais da cidade, iluminação, calçamento, mais que disfarces momentaneos. E' caíndo nos braços da Light nuns amores que chamarei apenas de subservientes.

Mas a Prefeitura se queixa de não ter dinheiro pra concertar a cidade . . . Novo dilema.

Não tem dinheiro mas dá tresentos contos pra uma Emprêsa levar *Tosca*, *Manon*, *Traviata* e outras suas rivais no amor. E' caso da gente discutir quem que aprende nesse concurso . . . *Tosca*, *Manon*, a *Traviata* pelo menos amaram e suberam amar. Mas de quem que o Govêrno da cidade gosta? Com quem dorme? ou pelo menos: com quem faz gargarejos de finestra, nas suas noites construídas cuidadosamente no despoliciamento e na escuriza?

O Govêrno da cidade se namora a si mesmo. Se divorciou da nacionalidade. Se divorciou do povo. Anda se namorando no espêlho, na mais desenfredda das irresponsabilidades, na mais amazonica das prepotencias. Não dá satisfações. Faz o que quer. Subvenciona quem ele quer. O povo que vá plantar batatas. Enquanto isso o Govêrno vai ver a *Tosca* de que o povo está abolido, porquê certas senhoras, a Comodidade, a *Tosca*, a Liberdade, a Saúde, a *Manon*, a Higiene, custam caro por demais.

E toda essa série de compromissos entre a irresponsabilidade e a hipocrisia, está tradicionalizada na historia da cidade já. Vem de longe.

E a flor falsa que produz, vem sistematicamente se abrindo desde se construiu, por aspirações de vaidade, a quinquilharia arquitetônica, que é o Teatro Municipal.

Luxo inútil, falso, hipócrita, duma cidade infeliz, na qual o povo não conta.

III

É comum as pessoas que frequentam a Empresa Teatral Italo-Brasileira, serem porta-vozes das lamurias veristas que essa Empresa gorgéia, pra se desculpar da manifestação lírica, oferecida aos trescentos contos da subvenção. Vou examinar um bocado esses queixumes.

A lamuria mais repetida pelos frequentadores da Empresa, é que a subvenção da Prefeitura é insuficiente, que Buenos Aires dá muitíssimo mais, e o Rio de Janeiro bem mais. Mas então porquê que a Empresa aceitou o contrato e o assinou? Será que é por amor ao povo paulistano? Será que é por ideal artístico, capaz de fazer sacrifícios pecuniários?

E será que a Empresa perde dinheiro na temporada? Ninguém não acredita nisso. A Empresa está aqui é pra ganhar dinheiro. Nenhum ideal um pouquinho elevado move os gestos dela. Nenhum espírito de amor por uma nacionalidade ou por um povo. A Empresa anda de conivência com os traidores duma nacionalidade (neste caso a Prefeitura), pra negociar

arte sentimental, e ganhar o dinheiro duma elite restrita e do pobre povo, de cujos impostos saíram os tresentos contos da subvenção.

Que tresentos contos seja pouco pra uma temporada lirica espalhafatosa, sou o primeiro a reconhecer. Que seja lícito a gente negociar e ganhar dinheiro com arte, já muito eu tenho reconhecido em artigos meus. Mas tem muitos jeitos de tresentos contos ajudarem uma temporada lirica, e tem muitos jeitos de tornar legítimo o negócio de arte.

Quem obriga a Empresa a trazer os seus rouxinóis e a gastar noventa contos (foi informação que recebi) com a representação duma ópera já levada o ano passado e gastíssima? Mas principia aqui uma nova encruzilhada de hipocrisias, lamurias e erros.

A Empresa é obrigada a trazer os rouxinóis célebres, maravilhosos e caríssimos, porquê só eles é que a fazem ganhar dinheiro. (A Empresa reconhece pois que ganha dinheiro). A Empresa é obrigada a montar sempre as mesmas e safadas óperas porquê só estas os rouxinóis ensinados aprenderam a cantar. O público só vai no teatro atraído pelos nomes célebres. O público só vai no teatro quando levam as óperas inuteis, gastas e batidas. Nisso tudo persiste ainda e sempre o mesmo regime de falsificação.

A sociedade que vai ao Municipal, irá de qualquer maneira. Vai quando o café dá, quando a seda ou o brim foram vendidos bem. Vai porquê é moda, porquê tem casaca, porquê é chique gastar dinheiro,

Tem muito tenor, muito soprano, muito baritono principiando carreira, ansioso por se celebrar, e, barato. Uma temporada menos luxuosa, mais copiosa e de deveras artistica, podia ser feita com êles, e então os tresentos contos, além de bem empregados, seriam suficientes. E a Emprêsa que trás os rouxinois, si levasse peças novas com esses mesmos rouxinois, o atractivo subsistia, o teatro se enchia da mesma maneira. Mas os grandes nomes estão reservados prás óperas batidas e inuteis. E as óperas novas ou classicas, de valor, a Emprêsa monta mal, com pobreza e artistas depreciados. E porquê estas peças são mal levadas, o públicos foge delas.

Eis a barafunda de desculpas a que misturei por minha parte os erros, pra mostrar bem como em tudo isto o que existe mesmo é o negociismo mascarado pela hipocrisia.

IV

Entre as cartas que vou recebendo, cartas de aprovação ou de insulto, por causa desta campanha contra a camelotagem da Temporada Lirica Oficial, já appareceu por duas feitas um assunto. Alguns se admiram de eu atacar "com violencia germanica (?) a temporada e acabar as cronicas elogiando o espectáculo". E' um engano isso. inda não elogiei nenhum espectáculo desta Temporada. Como espectáculo de arte

inda não teve uma noite que valesse vinte milréis a poltrona.

Foram todos os espetáculos, coisas das mais artisticamente desprezíveis que a gente pôde imaginar.

Que é a *Marta*? O que é a *Tosca* ou a *Manon Lescaut*?

O minimo que a gente pôde falar dessas obras, é que sob o ponto-de-vista artistico estão completamente gastas. Não é possível mais se ter um interesse minimo por essa musicaria respeitando apenas uma moda transitoria, óperas que se tornaram completamente estapafurdias depois que a moda passou. O bom, o genial não passam dêsse jeito. E assim mesmo... Quem que inda poderá aguentar a *Zaida* de Mozart? ou a *Rosaura* de Scarlatti? a menos que não seja o grupo magruço de eruditos que vão nessas representações por estudo, por interesse historico? Fala-se que o *Ritorno d'Ulisse* de Monteverde é uma obra-prima... Historicamente não tem dúvida que é. Porém a verdade é que as representações carinhosissimas dêsse melodrama caem redondamente. O mesmo succedeu faz pouco com uma das historicas obras-primas de Rameau, em Paris. E essas são de fato criações animadas por espiritos geniais.

Mas o quê que se pôde falar da *Marta* ou da *Tosca*? Restou delas como valor, ou pelo menos como coisa gostosa, uma romança, uma cantiga e nada mais. E' incontestavel que ninguem foi na *Marta* ou na *Tosca* por causa dum espetáculo de arte completo.

Foram mas foram escutar o sr. Gigli gorgear *M'appari...* ou a sra. Muzio cantar *Vissi d'arte*. Não quero discutir a boniteza dêsses trechos e muito menos que o segundo foi cantado maravilhosamente bem. Mas é uma falsificação de arte confundir um espetáculo lírico com a audição duma romança. Esta não é inferior a aquele não. A confusão é que os inferioriza a ambos.

E essa confusão é que os negociantes de artes exploram no geral. Os espetáculos que oferecem não passam de encher tempo, enquanto o público espera tal aria, tal dueto e tal berro. Espetáculos abaixo de qualquer valor. Óperas sem interesse nenhum. Encenações escandalosamente pobres e banais. Coros insuportáveis de desequilíbrio (como no *Inocente*), e sem a mais mínima interpretação. Guarda-roupa ridículo de pobreza e falsificação. Comprimários envelhecidos ou destituídos de valor, quer como representação, quer como técnica ou beleza vocal. E no meio dessa inqualificável mesquinharia antiartística, o esplendor maravilhoso da sra. Claudio Muzio, e a voz magnífica do sr. Gigli!...

V

Na última crônica indiquei de que maneira a Empresa Teatral Italo-Brasileira se servia da confusão deplorável e paciente que o público faz entre espetáculo lírico e romança célebre, pra oferecer essa falsificação

de arte que é atualmente a Temporada Lirica Oficial. Espetaculos deficientes por completo, e no meio dessa pobreza depreciativa o esplendor dum artista grande. E mostrei quanto essa tapeação era irritante, porquê rebaixava até os artistas ilustres que, obrigados pelo contrato, apareciam no meio disso tudo.

Mas a Emprêsa nem sequer é discreta nos processos que emprega pra rebaixar os artistas que contrata. Lida com êles, não como si fossem artistas, não como si fossem gente. São simples objetos, verdadeiros utensilios de intimidade caseira. Faz dêles valvulas de descarga dos erros dela. Já nem quero discutir mais êsse argumento conhecido de que os rouxinois o que querem é mesmo só cantar *Toscas e Traviatas* faceis, porquê só isso é que podem cantar. Êsse argumento mais comum é o recibo de ignorancia que no geral todas as emprêsas meramente negociastas passam aos artistas que contratam. Mas si são ignorantes, si são gananciosos do aplauso facil porquê as emprêsas os contratam então?

Porêem quero tratar dum caso concreto, passado com esta Emprêsa Teatral Italo-Brasileira. Toda a gente sabe que um dos espetaculos da Emprêsa recebeu, no Rio, uma vaia formidavel. E merecida. Mesmo cronistas que não tiveram uma palavra de defesa prá artista sobre a qual recaiu a responsabilidade do fiasco, reconheceram que a vaia não era contra essa artista sómente. Era contra a Emprêsa, contra os processos

da Emprêsa, contra a falsificação artistica da Emprêsa.

Mas qual foi o procedimento desta ante a vaia que recebera?

Foi mais uma vez se irresponsabilizar. Não hesitou em botar toda a culpa do sucedido numa cantora incontestavelmente ruim, pelo que falam. Mas si essa artista não era digna de figurar num espetaculo de arte verdadeira, então porquê a Emprêsa a contratou? E recomeça aqui mais outra encruzilhada de falsificações, lamurias e erros: a Emprêsa contratou a artista porquê pelos contratos com Prefeituras, é obrigada a apresentar artistas brasileiros. Mas a Emprêsa contrata artistas brasileiros ruins (e são de fato ruins na maioria dos casos) porquê o Brasil não possui cantores bons. E (não posso garantir que esta desculpa ignobil seja da propria Emprêsa, porém foi dos que a defenderam, e os jornais a registraram) e contratou essa determinada artista porquê um alto personagem (?) se meteu nos negocios da Emprêsa e a obrigou a aceitar a cantora ruim.

Mas si os cantores brasileiros são pessimos, porquê a Emprêsa, que se supõe de interesse artistico, aceita a clausula de botar cantores brasileiros no elenco? E si a Emprêsa se sujeita á intromissão de altos personagens nos negocios dela, é porquê faz negocios ou porquê faz negociatas? E em que sistematização de despudor estamos, nesta politica, pois que defensores duma Emprêsa a desculpam do defeito apenas estetico

de aceitar um artista ruim, dando pra essa mesma Empresa o defeito moral de negócios inconfessáveis!

Mas o que eu quero fique importando bem, nesta cronica, é o fato da Empresa Teatral Italo-Brasileira se desculpar duma váia que recebeu, botando váia e responsabilidade do fiasco na fraqueza dum cantor ruim. Isso é absolutamente inqualificável. Porquê pelo simples fato de, seja por contrato, seja por negocio camarada com "altos personagens", a Empresa receber no elenco um artista, ela necessariamente incorpora a si mesma os defeitos ou as qualidades dêsse artista. Esse artista faz parte da Empresa, é um membro dela, e ela, si tiver consciencia da propria responsabilidade, tem que o defender. E ela o defende lhe proporcionando viagem comoda, hotel confortavel, médico presente aos espetaculos. Mas a artista foi vaiada porê, e o quê a Empresa fez? — A culpa não é minha, gente! A culpa é da Prefeitura que me obriga a contratar artista brasileiro. A culpa é dessa cantora ruim, gente! A váia não foi pra mim não, foi pra ela só!

E a tudo isso não se dá um basta definitivo? E a tudo isso se oficializa neste país! . . .

VI

E se acabou afinal por êste ano essa falsificação artistica a que chamaram nesta politica, de Temporada Lirica Oficial. No proximo ano ela recomeça

outra feita, da mesma forma dêste ano, da mesma forma do ano passado.

Tínhamos um carnaval só, o do primeiro semestre. Mas a Prefeitura de mãos dadas com a Empresa Teatral Italo-Brasileira, inventou uma palhaçada pro segundo semestre, a Temporada Lirica Oficial. E assim o povo não tem do que se queixar: pois si até possúi dois carnavais!

E' preciso acabar com êsse estado-de-coisas indecente que nos rebaixa. Nós carecemos de franqueza franca. *E a franqueza franca, neste caso, é que São Paulo não precisa da Temporada Lirica Oficial.* Acabemos com essa falsificação ridícula, mera manifestação do luxo de alguns e não manifestação do luxo da cidade. Simplesmente porquê na situação economica, intelectual e moral em que a cidade está, ela não tem por quê e com o quê luxar.

O Estado está depauperado na sua riqueza; e enquanto prefeitos, presidentes e magnatas removem a dulcitude tôska da *Tosca*, o bicho do café está trabucando no grão. O Estado está depauperado moralmente pela politicalha estumada contra todas as normas da liberdade, da lealdade e dum sentimento correto de vida. O Estado não possúi tradição melodramatica nacional que autorize sacrificios artisticos nem mesmo eficazes, quanto mais palhaçadas.

Nós não carecemos de óperas estrangeiras. Nós não carecemos de cantadores estrangeiros. Não carecemos porquê não possuimos isso. E essa manifestação

a que chamam de Temporada Lirica Oficial, não beneficia a ninguém. Os nossos estudantes de música ficam em casa batucando o pianinho. Não podem ir no teatro porquê é caro. O povo fica em casa imaginando um jeito de pagar o imposto da semana. Não pode ir no teatro porquê é caro. E á nacionalidade também fica em casa, errando português e sentindo preguiça. A temporada que principiou na Italia, se acabou em plena argentinidade. Pelo que me informaram, a sra. Marengo, os srs. Paoloantonio e Mirassou são argentinos. Com excepção do sr. Feghelli que é... iânque!... Êh, internacionalismo guassú!

Poderão me retrucar que a Empresa trazia no repertorio *O Inocente* de Francisco Mignone. Trazia sim. Porê m si não fosse um movimento bem orientado da Sociedade de Cultura Artistica, estaríamos na impossibilidade de reconhecer que êsse compositor já se acha em condições de fazer óperas, tão possíveis como as de centenas de musicos internacionais. E ainda o caso de Francisco Mignone é mais uma prova de que a nacionalidade ficou em casa nesta temporada. Ninguém preza mais êsse artista que eu. Torço por êle como torço por todos aqueles que considero de algum valor. Mas tenho que reconhecer que a situação atual de Francisco Mignone é bem dolorosa e que estamos em risco de perder, perdendo-o, um valor brasileiro util. Musico se sentindo essencialmente dramatico, dotado duma cultura exclusivamente euro-

pea, desenvolvido no ritmo da sensibilidade italiana. Francisco Mignone está numa situação dolorosa. Não encontra libretistas brasileiros que lhe forneçam assuntos nacionais. E si encontrar: o libreto pra ser representado, terá de ser vertido pro italiano, porquê ninguém não canta em brasileiro neste mundo.

Ora não será sobre palavras italianas que um compositor poderá escrever música vocal *essencialmente* brasileira, pois é sabido que os valores ritmicos e melodicos nacionais, são determinados directamente pelo character, syntaxe e prosodia das linguas. Si Francisco Mignone compuser uma ópera em brasileiro, 99 por cento das probabilidades a tornam irrepresentavel, porquê nossos Governos subvencionam as Temporadas Liricas Officiais italo-argentinas e não fazem um gesto util pra desenvolver companhias nacionais. Com a maxima liberdade e irresponsabilidade de ação, a Emprêsa Teatral Italo-(Brasileira) recebeu 350 contos da Prefeitura, pra dar oito recitas a 100\$000 a poltrona, algumas das quais foram dadas em recita-popular no Rio, a 25\$000 a poltrona! No entanto, pelo que me informam, a Prefeitura do Rio não subvencionou a Emprêsa, apenas cedeu o teatro. E parece mesmo que a Emprêsa perdeu dinheiro lá... Perdeu porquê esperava se refazer aqui. Perdeu por basofia e vaidade, porquê está obstruindo, porquê não quer que tenhamos temporadas independentes de Buenos-Aires, porquê deseja dominar sozinha, sem concorrência.

Ora diante de tantas circunstancias, Francisco Mignone se vê constrangido a compôr o que? o *Inocente*. E' uma peça que prova bem a cultura do musico, as suas possibilidades. Mas que valor nacional tem o *Inocente*? Absolutamente nenhum. E é muito doloroso no momento decisivo de normalização ethnica em que estamos, vêr um artista nacional se perder em tentativas inuteis. Porquê em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que êle não aumenta. Aqui êle será um valor imprescindivel. Mas com o *Inocente* êle é *mais um* na escola italiana. No tempo de Carlos Gomes inda *O Inocente* teria de ser contado como manifestação brasileira de arte. Porquê então não tínhamos base nacional definitivada, nem mesmo na música popular, que se debatia entre a habanera cubana e a roda portugã. Hoje não. Possuimos música popular original. E as circunstancias historicas do momento, em que os valores nacionais que contam em música, Vila Lobos, Lourenço Fernandez, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri e outros, pelem entre achados e enganõs, pra oferecer ao país uma tradição artistica nacional, não permitem mais que *O Inocente* seja contado como representação brasileira. A Russia contemporanea repudiou Stravinski em música e Kandinski na pintura. A Espanha cedeu Picasso prá França. A Italia não se vangloria nem de Lulli nem de Cherubini. Joseph Conrad não orgulha á Polonia mas á Inglaterra. Cesar Franck ficou na mú-

sica francesa e Jean Moreas na poesia francesa, não são da Belgica ou da Grecia. O *Inocente* pertence á Italia. A música brasileira fica na mesma, antes e depois dessa ópera. E é por isso que considero o caso de Francisco Mignone bem doloroso.

Vou parar. Tinha que falar de todos os que no teatro ou por cartas aplaudiram a campanha em que me isolei. Francamente êsses aplausos mais me entristecem que confortam, provindos, como provieram na maioria, de assinantes da temporada. Porquê é amargo a gente constatar essa preguiça de tomar uma atitude definida. Infelizmente estão já quasi todos infeccionados pelo amarelão da irresponsabilidade que a Governança republicana estabeleceu como norma da moralidade nacional. Pois êsses assinantes e espectadores que me aplaudiram, si reconheciam razão no que falei, então porquê assinaram a temporada? porquê foram no teatro?

VII

TRAVIATA, LEONCAVALLO E CIA.

Este título, até parece que vou atacar a música italiana, mas não vou não. Gosto bem da *Traviata*, abomino Leoncavallo; e a "companhia", chego a adorar si se trata de Scarlatti Domenico, de Monteverdi, Palestrina e outras magnificencias de igual tamanho. Mas aqui trata-se duma companhia de ópera que deverá vir pro nosso Municipal.

Já se sabe francamente que varios interessados, sobre os quais troneja mandona a figura do sr. W. M., estão movendo os interessinhos com o fim de termos êste ano mais uma "grande" temporada lirica. Pra isso, me contaram ontem, vai-se pedir ao Governo uma subvenção que será de quarenta contos por noite. Quarenta contos por noite.

Não é muito. O número de individuos pelos quais êsses quarenta contos têm de passar, deixando naturalmente um bocadinho na mão de cada um (coisa natural, porquê os objetos se gastam mesmo no uso...), até chegar á ópera e pagar cantores, coristas, professores de orquestra: quarenta contos não é muito. E principalmente chega a ser pouquissimo, quando a gente lembra que é só com essa miséria miseravel que nós vamos pagar o *benemerito* sr. W. M., a personalidade que mais tem feito pelo nosso desenvolvimento musical, oh sim! dando-nos *Traviata*, *Leoncavallo* e Cia.

Não sou contra o teatro de ópera, nem dos que profetizam a decadencia da criação melodramatica. Mas eu quero saber em quê nos poderá beneficiar uma temporada lirica! Em quê? Sei bem que não são quatrocentos contos que virão desnortear definitivamente as nossas condições financeiras, mas é contra qualquer noção, ao menos discreta, de bom-senso, desviar-se um dinheiro que nos poderá ser artisticamente util, numa temporada que só nos prejudicará. Toda a gente sabe que isso não é possivel se dar, mas supo-

nhamos que a temporada seja toda construída com novidades importantes. Imaginemos seis óperas que sejam a *Coroação de Popéa* de Monteverdi, o *Alceste* de Gluck, o *Dão João* de Mozart, *Peleas e Melisanda* de Debussy, *Mavra* de Strawinsky e *Judith* de Honneger. Seria uma coisa admirável, não discuto. Tão admirável quanto impossível. Mas suponhamos.

Pois bem: O povo não irá. Uma entrada de galinheiro custa caro demais, e a não ser com *Traviata*, Leoncavallo e Cia., galinheiro não enche. E' dessa forma que o nosso povo está educado em arte dramática, pelos mesmos senhores W. M. e Cia., que nos têm desgraçado musicalmente. A burguesia, essa irá uma vez, si for, pouco se lhe dando conhecer o *Dão João* de Mozart. A aristocracia (financeira) da cidade, si fizerem boa propaganda de chiquismo em torno da temporada, essa irá, dirá uma porção de bobagens, vestirá lindos vestidos e mastigará com delicadeza, boca fechada, e perfeito conhecimento do uso do garfo, caras e bem regadas ceias depois do espectáculo. Haverá, eu sei, um ou outro, uns quinze desgraçados de artistas, que vivem sonhando escutar essas coisas. Esses, nem que suprimam um mês de janta, irão ouvir as óperas. E haverá finalmente os professores de orquestra, arrebanhados aqui, os quais pela rapidez dos ensaios, pela heterogeneidade do ajuntamento, etc., não poderão nos dar execuções boas.

Quem poderá nos interessar nesse grupo diminu-

tissimo de pessoas beneficiadas por essa excelente e impossível temporada lirica? Costureiras e donos de casas de pasto? Está claro que, no caso, não. A elite? Deus te livre! Nos interessam os artistas que irão aprender alguma coisa e em principal os professores de orquestra, cuja condição é bem precaria, depois do cinema sonoro. (Por sinal que fui outro dia num cinema que inda mantem orquestra e saí bemdizendo mais que nunca o cinema sonoro). Mas os musicos pobres, si forem genios, irão pra diante, mesmo sem ouvir o *Dão João* ou *Mavra*. E si não forem genios, com mil bombas! não é em Arte que a piedade se conciliará com a justiça.

Restam os professores de orquestra. Esses beneficiarão e são numerosos. Mas o benefício é simplesmente ridiculo, porquê passageiro por demais. Ganham uns cobres mais gordos, um mês só, e depois voltarão ás difficuldades costumeiras.

São Paulo possui duas orquestras sinfonicas. Uma de elevada e excelente arte. Outra de arte elevada tambem, mais facil, mais amadoristica. Mas é capaz de progredir ainda bastante, e se tornar, como a outra, instrumento eficiente de educação musical. Ambas eminentemente populares e tendo á frente figuras da elite e de elite.

Com dez contos de subvenção mensal, qualquer dessas sociedades estará livre de cuidados, podendo aumentar com justiça o pagamento das suas orquestras. Em vez de beneficiar num mês apenas, a 30 ou

40 musicos, o Estado protegerá por todo o anno a perto de duzentos. Em vez de termos *Traviata*, *Leoncavallo* e *Cia.*, teremos uma contribuição mensal variadissima de música sinfonica.

Deixemos o sr. W. M. — que todos sabem que não nasceu pra se sacrificar pelos paulistas — deixemos o sr. M. com as suas aventuras comerciais. E protejamos nossa música e nossos musicos. O resto é contrasenso e proteção a vadios.

P. R. A. E.

I

O fenomeno da Revolução comoveu tantos os brasileiros que toda a gente ficou mais ou menos de cabeça tonta. Até se andou censurando certos graúdos, como o nosso querido Interventor, o sr. Osvaldo Aranha e mais o sr. Juarez Tavora, por estarem fazendo muita vilegiatura. . . Meu Deus! na verdade êles mereciam bem essa vilegiatura. Mas não eram só êles que estavam carecendo descansar não. Tais eram os gestos, tantas as ilusões, tantas as veemencias e até aproveitamentos e novos alugueis de conciencia, que, via-se com claridade, todos os brasileiros estavam nervosissimos: o Brasil inteiro estava carecendo ir pra Caxambú.

Um dos aspetos mais curiosos dêsse nervosismo

panico que tomou o Brasil, com a Revolução, foi a vontade de mudar tudo. Tudo estava errado. Não havia nada direito mais, do Amazonas ao Prata. Deram-se com isso coisas inenarravelmente ridículas, coisas engraçadas e coisas dolorosas. Entre as comico-dolorosas, uma das mais salientes passadas aqui em São Paulo, foi o que se deu com a Radio Educadora Paulista. Não digo que aquilo estivesse direito não, todos nós sabemos que a direção politica da Sociedade se tinha desmanchado em atos dos mais detestáveis.

A direção tinha que mudar e mudou logo, até agora não sei com firmeza si pra bem, si pra mal. Mas mudada a direção superior da Sociedade, não havia razão pra mudarem a direção artistica. Mudaram tambem. Logo naqueles dias fogosos, me vieram procurar uns moços, assustados com a mudança. Lhes respondi: Não posso pensar nisso. Está claro que o Brasil me importava muito mais naqueles dias, que o destino de alguns musicos, muito embora o que me contaram e toda a gente anda falando por aí a respeito de como foi feita essa mudança de direção artistica, me deixasse indignado.

Aliás outra razão, tambem poderosissima me levou a silenciar o que estava se passando na Radio, era ver os que se moviam em queixumes, não serem dos mais prejudicados. E notar em todos um nacionalismo que me parecia primordialmente tolo. "O diretor tem que ser brasileiro!" me diziam —

coisa que eu não via assim como verdade preliminar. A verdade preliminar pra mim era que o diretor artistico da Sociedade tinha que ser um artista de valor artistico acima de qualquer prova. Entre estas provas, está claro, entrava tambem a arte brasileira. Mas isto era um acessorio. Indispensavel, mas não preliminar. Ora na mudança, o que eu notava principalmente é que si subia, não sei de que maneira, um diretor italiano de origem, e si descia um diretor tambem italiano de origem, o que eu notava é que si ambos eram regentes de valor, e mesmo o novo tinha discreto talento artistico, não havia comparação possivel entre ambos. A mudança se fez pra muito pior.

Ora, mesmo aceitando que a Revolução tenha como destino mudar todas as coisas, creio que não é do pensamento do sr. Getulio Vargas, nem de ninguém que já tenha descansado suficientemente do nosso nervosismo panico inicial, que as coisas tenham que mudar pra pior. Mas na direção artistica da Radio foi o que se deu.

Sem negar, já falei, os valores do prof. M., não quero crer que êle esteja manejando sozinho as cantorias e tocatas da Sociedade. Êle sabe muito bem, pelo menos na parte musical, as bambochatas agora quotidianas que anda impingindo pela Radio. A Sociedade Radio Educadora caiu no dominio da alunagem, com abundancia de horrorizar. E' incrivel o enxame rutilante, gracioso e deficientissimo de alunos que agora se exibem nela, virando o que tem de ser

educativo num redil de educandos. Caímos em plena festa de grupo escolar. E nem quero tocar nas declamadoras, meu Deus, porquê disso o prof. M. não sei si tem a culpa e si defende malbaratando o seu nome, como está fazendo com a parte musical.

A Radio virou agora uma perpétua mixórdia artística. Não ha seleção, não ha criterio na confecção de programas, não ha programas especializados. Natal passou. A Schubertchor, a igreja protestante alemã da rua Visconde do Rio Branco, organizaram festas musicais especializadas e interessantissimas. A Radio tambem . . . se especializou: A misturada das outras noites, e entre uma musicaria de chorar, anuncios curadores de molestias discretas de senhoras. Na direção anterior, me contaram que pelo menos nos dias da chamada "música séria" os anuncios intercalados ao programa tinham sido abolidos. Agora: anuncios a qualquer hora e dia, declamação gemida, alunagem paralitica, disco até de noite, como escutei um, da Parlophon, no dia primeiro do ano! O prof. M. e os que o movem, me parece que estão merecendo uma vilegiatura definitiva.

(4-I-1931).

II

Mas que violencia, puxa! Como é engraçadissimo uma mamifero com raiva pelo radio! O alto-

falante ribomba, trepida e funga; a boca redondinha dele se escancara, malcomparando se desmandibula, e acaba querendo engulir céus e terra, como a famosa e inofensiva bocarra do Nada. Mesma bocarra. Mesma inofensividade. Infelizmente não posso conceder a mesma fama. No domingo pois, os amigos do radio, tiveram o prazer de ouvir êsse espetaculo inedito: a bocarra do altofalante furiosissima. Diziam algumas pessoas que têm a paciencia de se informar das coisas inuteis, que quem estava no microfone era um rabisqueiro de comedinhas, D. V., advogado de profissão, não sei. . . Não garanto nada disso porquê não é meu costume atacar as pessoas de posição mesquinha, nem ofender as profissões. O que importa é a bocarra do altofalante. Essa sim, tem valor, é vivaz, tem lá uma consciencia de metal mas enfim sempre é consciencia. Enfim a bocarra do altofalante possui incontestavelmente importancia social, e veio disso o enorme interesse divertido que tiveram as pessoas que por acaso observaram no domingo o monstrengo, felizmente tantas vezes mudo.

Mas qual a razão de toda a furia que tomara o circular objeto irracional? Um excelente artigo meu em que nesse mesmo domingo pela manhã, se atacava a direção artistica atual da Radio Educadora Paulista. Desculpem chamar de "excelente" a um trabalho meu, mas os artigos e as afirmações de luta pautam a sua valorização pelo efeito que fazem. Ora não era possivel a gente imaginar maior efeito; o

objetinho zangou mesmo de verdade, ficou tiri-tiri-tiriquissimo, pra imitar o jeito de gaguejar em que estava. Não se conteve não. Perdeu a tramontana, todas as tramontanas, dêste mundo e de outros mundos lunares, gaguejou, guspiu, insultou, choramingou, se desculpou, o diabo. Até nem reparou que não estava se defendendo do ataque, e antes o aceitava, obediente como objeto inanimado que é. O aceitava sim, pois que fazia promessas de milhória pro futuro. A unica defeza que teve, foi afirmar que eu errara dando como da Radio Educadora Paulista a execução, na noite do primeiro do ano, dum disco transmitido por outra Sociedade. Oh, aceito a correção com a mais perfeita das lealdades, foi tão repetida pelo altofalante! O coitadinho do objeto se agarrou nela com uma furia desesperada de naufrago. Pois lhe concedo, objeto, essa taboa nadante! Tanto mais que ela não invalida em nada as minhas afirmativas essenciais de que a Radio Educadora Paulista está cada vez pior; cada vez mais ineficaz; caiu na mão de quanto professor bom e ruim quer apresentar alunos; em vez de educadora está convertida em redil de educandos; e não tem o minimo critério nem discreção nos anuncios que faz. Digo e repito que essa direção artistica não tem a minima compostura artistica. Nem artistica nem nenhuma outra que seja, pois o altofalante se desmandibula tiri-tiriquissimo, educando os que o escutavam com as mais idiotas descomposturas. Ora façam-me o favor! como é que

pode ser educadora quem não tem a mínima educação!

Escrevi um artigo forte e sustento a violencia dele. Não mudei de assunto como o coitadinho do altofalante que, não podendo se defender, resolveu atacar a minha poesia! Eu sou crítico profissional de música e seria até ridículo provar isso. Bom ou mau, sou. Isso é que a rotundidade por maior que seja do altofalante não pode engulir porquê, como se viu, engasga. Quanto ao advogado, D. V., poeta nunca! mas concedamos que seja o prosa da Advocacia, o comediografo do Direito, não posso, apesar disso, reconhecer-lo como crítico de poesia, isso não posso porquê não é, é coisa de que não entende. Não é crítico nem da propria poesia, nem da alheia. Digo "nem da propria" porquê abusando da Radio Educadora, (é costume do altofalante, se lembrem do que succedeu com o "Estado de S. Paulo", que até agora recusa as suas páginas pra anunciar tal Sociedade) abusando da Radio Educadora com uma sencerimonia de quem está no seu quarto-de-banho, nem reparou que confundia tudo, e que aquilo já não era de advogado e sim de rabula. Qual o quê!... máscara não esconde ninguém não... Quem possui alma de rabula só pode mesmo ser rabula a vida inteira.

Mas o mais engraçado de tudo isso é eu estar me preocupando com metais e madeiras. Ataquei foi o sr. M. diretamente; e repito que levado pelas suas

ambições (desmedidas pro tamanho dele) ou manejado pelos que o cercam, está malbaratando o nome de regente que com trabalho conseguiu. Disse e repito. Mas nunca me passou pela intenção afirmar que o comediografo D. esteja malbaratando o nome dele, porquê ninguém poderá jamais malbaratar aquilo que não tem.

6-I-1931).

III

Ontem eu quis apenas mostrar a D. V., e aos outros, tão indignos como êle, diretores artisticos da Radio Educadora Paulista, que a descompostura que me passaram, se aproveitando com uma coragem de irresponsaveis, do microfone da Radio Educadora, não me insultara absolutamente. Os insultos só o são quando provêm de pessoas de responsabilidade social, ora eu vou mostrar que estas pessoas justamente o que não têm é responsabilidade social. São individuos que se desmoralizaram e estão desmoralizando a Sociedade que dirigem. Meu artigo foi apenas uma váia de quem se diverte e sabe usar do direito de compensação das ofensas. Mas os diretores artisticos da Sociedade nada perdem por esperar, porquê irei agora em artigos sucessivos, provando com argumentos e fatos, a desmoralidade pública em que estão.

Foi extraordinaria a sensação causada pela descompostura da Radio Educadora no domingo. Está

claro que já não falo na indignação, pois que si é certo que grande número de amigos meus e mesmo muitos que não me conhecem ficaram indignados e repugnantes com o doidivanas D., êle também e os seus irmãos de diretoria terão recebido aplausos pela atitude e falta de educação. Ha gente pra tudo neste mundo. Assim a indignação de muitos não prova muita coisa.

Mas transportemos o fato longe e logo se verá a indignidade dessa gente. Não ponhamos o fato em S. Paulo, onde as pessoas interessadas no caso, e principalmente interessadas pela nossa Radio Educadora, são numerosissimas e puderam se apaixonar pelo incidente. Ponhamos o caso mais longe. Imaginem, por exemplo, os leitores, que na Argentina um amator de radio quis escutar o que se transmitia de São Paulo naquela noite. Liga o aparelho, num momento de paz e de desejo artistico e ouve o quê? Ouve um individuo, que é um desconhecido inteirinho pra êle, passar uma descompostura sujada nas mais grosseiras expressões, noutro individuo que êle, amator, também ignora absolutamente. Mas quem é que admite essa bobagem inominavel! dirá o amator argentino, que não pode absolutamente se interessar por tanta indignidade e falta de educação. Quem transmite é uma Sociedade, é todo um organismo social, representativo do povo brasileiro! E inda por cima essa agremiação brasileira, tão poderosa que possui um aparelho transmissor de primeira ordem, se chama Educadora!

Confesso: por mais que apenas me tenha divertido no meu caso pessoal, o procedimento dessa gente, fico na maior indignação lembrando de que maneira êsses indignos diretores, difamaram a nossa maneira brasileira de civilização. Essa é a civilização brasileira, pensarão meio gostando, por toda a hispano America, os que nos observam interessadamente. Civilização brasileira? Nunca! Civilização de D. e M. Mas o hispanoamericano, a não ser que seja mesmo muito desprendido das rivalidades naturais de vizinhança, não imaginará no momento que em todos os países do mundo, além da civilização geral e nacional, existem individuos primarios que não sabem agir doutra forma que a de D. e M. Que um emigrante aja por essa forma, inda se concebe, porquê afinal a patria de que está abusando não representa pra êle mais que o interesse de fazer America, porêm um D. que nasceu aqui!

Mas desgraçadamente foi dessa forma que êsses individuos, incapazes de raciocinar com calma e incapazes de compreender a missão social de que estão revestidos, numa Sociedade que tem repercussão internacional, agem em nome do Brasil. Não é apenas a êles que se desmoralizaram agindo assim. Isso afinal das contas era apenas para nós um espetaculo divertido. Nem desmoralizaram apenas a Sociedade de que se apoderavam indignamente, pra satisfazer as raivas pessoais contra um ataque que a propria raiva deles prova clamorosamente que justissimo. Uma Socie-

dade desmoralizada, afinal das contas inda era vergonha particular da cidade, coisa que, como roupa suja, podíamos lavar em casa. Porém essa Sociedade é de repercussão e interesse internacional. Não eram apenas indivíduos, nem era apenas uma Sociedade urbana que se desmoralizavam, mas um país nas suas relações internacionais. Briguinha de comadres, entre pessoas ignoradas, convertida pela sencerimonia duns malucos em caso internacional e vergonha pra uma nação. E' inconcebível!

E' inconcebível.

(7-I-1931).

IV

Poderia continuar ainda mostrando que a argumentação da Radio Educadora Paulista, domingo passado, além de insultuosa e mentirosa, era também falsaria, pois desencaminhava afirmações minhas, pra rebate-las. Assim quando falei, e continuo afirmando, que a Sociedade caiu no domínio da alunagem, o não sei agora si comediografo conhecedor dos quiprocuós das comedinhas baratas, ou si o rabula contumaz na desnaturaçã da Lei, enfim: o doidivanas D. V., assustou-se, insultado por amor do Brasil que êle mesmo estava difamando internacionalmente pelo internacional microfone. Bilac e Guilherme de Almeida, êle argumentava, já foram ditos na Sociedade, nela

existe um Tupinambá: pois então são alunos êsses grandes! . . . Sem comentários. Está-se vendo que o que êsse director quis foi concientemente falsificar porquê não tinha argumentos outros pra validar a direção artistica dele, de M. e "compagnia bella". E a Radio Educadora alem de mentirosa, virou tambem falsificadora. Por culpa da direção em que está.

Mas houve outro argumento pelo qual D. V. se desculpou dos anuncios que a Sociedade faz, e da sua pobreza . . . pobreza não, miseria de artistas já firmados e portanto capazes de educar e de divertir elevadamente. Disse que a Sociedade faz isso pra se sustentar, e que, embora "*reconhecendo não ser o melhor criterio*" (palavras exatas dele), pelo menos era o usado em toda a America do Sul. Essa é boa! A desmoralização, o antididatismo dêsses ambiciosos diretores são tamanhos que tais diretores pretendem educar, e reconhecem publicamente que não pelo criterio melhor! Onde então o esforço? Onde então a dedicação? Onde principalmente a seriedade? . . .

Seriedade . . . D. V. já provou sobejamente quem é. M.? O prof. M. tem que se defender das acusações que toda a gente lhe faz, de ter se aproveitado daquela exasperação de mudança em que o Brasil caiu logo após a vitória da Revolução, pra tomar a posição em que agora está. E isso, sem ter a minima hesitação em tirar do posto um homem digno, que jamais fez mal ao sr. M., a não ser, está claro, o enorme mal que todo artista legítimo faz a

quem é notoriamente inferior a êle e perigoso professor, capaz de estragar vozes. O que se diz abertamente, e citarei o nome de todos os que me contaram isso, sendo preciso, é que embora num regime novo que pretendia justiça, o prof. M. se aproveitou da esquentação do momento (êle ou os que o manejavam) pra arranjar pistolões, expulsar o colega e ficar no lugar. Sei de quem os pistolões e o direi caso seja preciso. Aliás se diz tambem que os mesmos M. e Cia. já, sempre por meio de pistolões, pouco tempo antes, e no antigo regime ainda, tinham tentado o assalto da cidadela rendosa. Mas que a antiga diretoria, nesse caso ao menos mais criteriosa que a atual, se tinha recusado á tolice (1). M. antes de mais nada tem que se defender dessas acusações que lhe fazem. Só depois entrarei noutros detalhes duma pessoa que é professor de canto, mas que si arranja aluno de piano, tambem ensina piano, e que provavelmente, nesse andar de omnisapiencia, si ensino de manejo de automovel render tambem, de certo vira professor de manejo de automovel. Basta.

E quais são os companheiros . . . de arte dêsse diretor artistico, e que tambem lá estão na Radio Educadora? O principal deles, talvez mesmo o chefe

(1) Aliás, horrorizados com o ataque a posições na Radio Educadora, logo após á Revolução, alguns socios da Sociedade pretenderam convocar uma assembléa geral. Mas os desprendidos diretores novos estavam bem vigilantes e, como os jornais noticiaram, a assembléa foi proibida pela Policia!

do grupo, é o prof. A. B., já excessivamente conhecido em nossos meios musicais. Sou incapaz de dar curso ás acusações gravíssimas que lhe fazem. Mas quem quiser saber quais são elas, pergunte pra qualquer musico de orquestra de S. Paulo, quais foram as razões que levaram a maioria dos socios executantes da primeira Sociedade de Concertos Sinfonicos de S. Paulo, a expulsar de lá o presidente A. B.

O primeiro violino do grupo é o prof. T. A. Esse, virou casaca de repente, pois pertencia a um grupo antagonico dêste em questão. T. A., cuja arte de violinar já estudei quando foi da segunda e curta fase da Sociedade de Concertos Sinfonicos, se impôs á Sociedade Sinfonica de S. Paulo, como um mal necessario. Na orquestra desta Sociedade estavam varios violinistas excelentes, alunos ou ex-alunos de T. A. Então êle ameaçou o Conselho Artistico da Sociedade. Ou me aceitam como primeiro violino ou faço meus alunos todos se retirarem dela, solidarios comigo. O prof. A. sabia muito bem que era aceito não por êle, mas pelos alunos, êsses sim, de valor. Sabia que todos lá dentro não lhe aceitavam a arte decaída. E ficou! Isso não o impediu porêem de se colocar na Radio, ficando no lugar de aluno dele, excelente violinista e a quem tirava o melhor meio de se sustentar! Esta é a solidariedade de T. A. para com seus alunos. . . Alunos que são incapazes de derrubar o arco em execução pública, como já fez o prof. T. A.

E agora me vejo triste. Os meus possiveis lei-

tores estão no direito de me perguntar sobre Marcelo Tupinambá, que embora não sendo oficialmente dêste lindíssimo grupo, também é diretor artístico da Radio. Já dei também a minha opinião sobre Marcelo Tupinambá, que considero um dos mais esplendidos compositores da nossa dança popular impressa. Esse elogio lhe fiz e continuo fazendo. Outro não posso. Mas nada tenho e nada sei contra a seriedade artística dele. Como diretor artístico da parte de coreografia popular da Sociedade acha que está muito bem e pode se conservar com lustre onde está.

(9-I-1931).

V

Um problema se impõe desde logo no caso da Radio Educadora Paulista, o dos rendimentos de que a Sociedade possa viver. Está muito bem. Quais são os rendimentos de que dispõe? Duas fontes: os anúncios e os socios. O choroso D. V. na argumentação de domingo passado, confessava que pela ausência de socios, a Sociedade não podia prescindir de anunciar. Mas eu quero saber agora quem foi que protestou contra isso! Está claro que é uma coisa desagradabilíssima, estar ouvindo e mais ouvindo anúncios. Mas isso é de fato uma fonte boa de renda e a Sociedade carece mesmo de renda, caso queira elevar a instrução dum povo, instrução não se faz com brisa. Mas o

que me indignara e eu afirmava, era a absoluta indiscreção e falta de criterio da Sociedade, anunciando industrias de qualquer natureza. O que me levava a essa acusação é saber de fonte limpa que na noite de Natal, fôra anunciado um remedio absolutamente "shocking".

Poderão argumentar os que não são religiosos que uma Radio Educadora nada tem que ver com as comemorações religiosas da Noite-de-festa. Inteiramente de acôrdo. Mas já principiou por não ser êsse o pensamento confuso da direção da Sociedade, pois, como se poderá ver pelo "Diario de São Paulo" dêsse dia 25, além do primeiro programa de música popular, teve um segundo "especialmente organizado para o Natal". Mas era um programa de discos! Não tinha em S. Paulo, nem sequer alunos, capazes de executar músicas relativas ao dia! A Sociedade ignora que existem cantos tradicionais brasileiros em torno do presepe. A Sociedade e seus eruditissimos diretores artisticos nunca ouviram falar em bailes pastoris, que desde o primeiro seculo de vida brasileira estão existindo até agora! A Sociedade ignora que existe a *Pastoral* de Coelho Netto musicada por Francisco Braga, por Henrique Osvaldo, por Nepomuceno! A Sociedade ignora que existem dentro da literatura brasileira e portugêsa numerosas poesias de grandes nomes já fixados, relativas a êsse dia ou propícias a êle! Porquê embora não existindo pra muitos o Natal como religião, êle sempre continua existindo pra todos

como arte. Em S. Paulo houve dois concertos só de músicas comemorativas dêsse dia, mas a Sociedade os ignorou! Como é que podem dirigir uma Radio Educadora Paulista, D. e M. que ignoram tudo isso e, como testemunho de patriotico menor esforço, preferem emprestar discos anunciantes de casas revendedoras e intercalar o gramofone "especialmente escolhido" pra Natal, com anuncios de molestias só pra damas! Ignorancia, descriterio e nenhuma dedicação.

E' sabido que, dantes, tambem o número de socios contribuia pra aumentar poderosamente a renda da Sociedade. Mas um belo dia, repugnados pela propaganda politica que ela fazia, e tambem por êste sistema de se defender pelo microfone contra o "Estado de S. Paulo" . . . (Falar nisso: me contaram que faz pouco se deu fato identico na America do Norte e que por isso a Sociedade foi fechada). Enfim repugnados, os socios da Radio Educadora fugiram em massa, reduzindo o quadro social a uma miseria sem rendimento. Não é possivel êsses socios voltarem á Sociedade? E'. Todos compreendem o bem comum que pode advir disso. Mas que confiança inspira aos paulistas esta ronda de nomes, sobre os quais enxameiam tão pesadas acusações de ordem social? Está claro que absolutamente nenhuma. Alguns socios mais delicados pretenderam reformar a coisa e dar á Sociedade diretores dignos dela por meio duma assembléia geral. Mas essa assembléia, quero só saber porque, foi proibida.

Uma Sociedade se queixa de não ter socios. Mas a diretoria dessa Sociedade não inspira confiança a ninguém. Todos estão dispostos a ser socios dela desde que uma diretoria digna venha conduzi-la. O que estão esperando êsses diretores, que ignoram o que seja até um Natal no Brasil, cuja ação artistica está desmascarada pelos jornais, que não tem a minima compostura social, que abusa dum microfone que não lhe pertence, que difama o Brasil virando uma briguinta de comadres em caso de transmissão internacional? O que estão esperando êsses diretores artisticos, desmoralizados como diretores sociais, desmoralizados na arte que fazem? E' . . . mas um lugarzinho, rendoso pra uns, de gloriola pra outros, doi tanto deixar! . . .

Mas si a ambição ou a vaidade lhes impedir a demissão, e assim conservarem ao menos essa parte do sêr humano que é a dignidade pessoal: pelo menos publiquem pelos jornais os termos da Censura Policial que os castigou. Ao menos assim a Radio Educadora Paulista educará uma vez, tornando conciente ao público, a envergonhante decadencia humana em que vivemos.

(10-I-1931).

LUTA PELO SINFONISMO

I

D E C A D E N C I A

Achei lamentavel que A. B., discutivel presidente atual da Sociedade de Concertos Sinfonicos (não confundir com a Sociedade Sinfonica de São Paulo), achasse tanto tempo vazio para bolir comigo pelo "Correio da Manhã" do dia 4 passado. Não posso dizer que êle perdeu tempo, pois que estou respondendo, mas acho que perdeu uma boa ocasião de não meter os pés pelas mãos, coisa que está sistematica e unicamente fazendo, desde a grande maioria dos professores de orquestra da Sociedade de que A. B. era presidente, resolveu se libertar duma gerencia que, parece, lhe estava sendo prejudicial.

E' do dominio público que, espicaçado pela fundação duma sociedade nova de sinfonismo, A. B. andou ás pressas arrebanhando quanto musico achava por S. Paulo, pra dar depressa um concêrto, a que indevidamente (pois que a coisa inda está se discutindo em juizo) chamou de Sociedade de Concêrtos Sinfonicos.

O que foi êsse concêrto, todos os que lá estiveram, ou pelo menos os "*desinteressados*" sabem: um legitimo integral e especializado horror. Como crítico,

numa situação mais dolorosa que de hesitação, dei dele uma notícia que foi muito mais de condescendência e esquecimento que de severidade.

Porquê na verdade aquela tarde do Sant'Anna foi mais uma especie de carnaval de sons dispersos, com apenas uma apparencia de unidade, sem nenhuma força expressiva, sem nenhuma homogeneidade de especie alguma, "um horror", como já falei. E o que mais se pode lamentar é o sêr de que trato, não contente de se cobrir com o legitimo ridiculo dêsse pseudo-concêrto, ter arrastado ao mesmo ridiculo uma porção de vítimas inocentes da sua vaidade e fome de mandar.

Pois em vez de ficar quieto e justificar a levianidade de momento, apresentando concêrtos futuros dignos de serem chamados de "concêrtos", veio o A. B. dizer palavras contra mim, cuja gravidade de certo não mediu. Que quer dizer chamando-me de "parte interessada" em outra sociedade sinfonica de S. Paulo? Eu sei que êle ainda não está muito acostumado com a lingua do nosso país porêem, mesmo traduzindo a frase pra qualquer lingua, êsse ex-presidente podia bem raciocinar que êsse "interessado" incluiria talvez um sentido financeiro. Ora A. B., que por muitos anos andou me caceteando com pedidos de notícias e de críticas, sabe muito bem que fiz tudo o que me pediu GRATUITAMENTE; não por êle, está claro, que não me interessa em absoluto, nem como artista e muito menos como amigo, mas pela Socie-

dade de Concêrtos Sinfonicos que essa me interessava pelo bem que podia fazer ao Brasil. E fez mesmo. E saiba mais o sr. A. B., que nem sequer faço parte da diretoria da Sociedade Sinfonica de S. Paulo. E si o fizesse, saiba mais que em qualquer tempo estaria pronto a prestar contas dos meus atos, que isso determina a mais minima noção de lealdade social.

E agora uma explicação mais pública: o discuti-vel presidente teve um tempo algum merito, como membro funcional duma Sociedade de merito, a Sociedade de Concêrtos Sinfonicos. Depois esta Sociedade decaiu, coisa humana e perfeitamente explicavel, mas A. B. não soube decair com ela. Saber decair, como saber perder, é uma sabedoria, mas talvez seja mesmo exagêro meu exigir dessa pessoa tanto refinamento. Porêrn sempre é coisa, pelo menos enjoativa, a gente ser obrigada a vêr um homem que faz questão de nos dar o espetaculo da sua propria inconsistencia de bom-gosto e discreção. A. B. está dando por paus e por pedras feito formiga tonta, e desmanchando com muita rapidez os meritos que com lentidão conseguiu ajuntar. Eu não tenho nada com isso nem pretendo aconselhar ninguém, mas é incontestavel que A. B. anda malaconselhado pela sua propria vaidade. A continuar assim, êle, que já voltou áquele estado de suave e comoda nulidade que talvez lhe seja mesmo mais propício, não terá direito mais a nenhuma lembrança grata dos paulistas. E quando for lembrado, si o for! o será apenas na figura atual,

basofista, cheia de gestos e arreganhos que não assustam ninguém.

(19-III-1930).

II

SOCIEDADE SINFONICA DE S. PAULO

O segundo concêrto da Sociedade Sinfonica de S. Paulo, realizado ontem de noite no Municipal, foi mesmo o que todos esperavam: mais um triunfo pra nova Sociedade. Todos quantos sabem a prodigiosa dificuldade de conseguir qualquer realização musical de conjunto aqui, podem só êles ajuizar do esfôrço formidavel que estão fazendo diretores, regentes e professores de orquestra desta Sinfonica, pra apresentar ao seu público as esplendidas festas de arte que já nos proporcionaram. São verdadeiramente pessoas benemeritas que vencendo toda sorte de impedimentos, trabalhos e intrigas, continuam firmemente decididas a enriquecer a vida musical da nossa terra com manifestações mais puras, mais verdadeiramente artisticas e mais honrosas de Música. Merecem na verdade todo o apôio e aplauso de quantos em S. Paulo se interessam pela música boa.

O concêrto de ontem comportava Rimsky-Korsakov *Sherazada*, Debussy *Preludio á Tarde dum Fauno*, dois trechos *A Pomba e a Galinha* da suite

Os *Passaros* de Respighi, o *Samba* de Alexandre Levy e mais a *Abertura* do *Tanhauser*.

Antes de mais nada, foi bem curioso a gente comparar as interpretações dadas aos *Passaros* pelo maestro Baldi e pelo proprio Respighi. Essas interpretações, formaram duas épocas da Música. Respighi, um post-wagneriano como formação, mais prêso á ambientação descritiva da música, se aplicou mais em especificar os caracteres sugestivos das suas proprias obras. Haja vista, por exemplo, os efeitos realistas comicos que tirou imitando o cacarejo da *Galinha*. O maestro Lamberto Baldi, cuja formação estetica é mais recente, se preocupou mais com os efeitos de pura e livre eficiencia sonora, isento de qualquer intenção descritiva. Si ambas as interpretações foram admiraveis, eu, pessoalmente, me sinto mais proximo da concepção interpretativa do maestro Baldi. Tenho mesmo certa ogerisa pela descrição e pelo descritivo musical. Não é preciso a gente descrever qualquer coisa, paixão de amor ou por-de-sol, pra ser musicalmente expressivo. Pelo contrário: uma Sinfonia de Mozart, um Andante do padre José Mauricio nos comove musicalmente muito mais que o intencionismo realista de Liszt ou de Saint-Saëns. Será sempre o menos musical dos musicos o que se interessar pelo *Tristão e Isolda*, porquê se sente na orquestra o rolar da corrente da âncora, ou no segundo ato os chamados gesticulantes de Isolda. E' noutra coisa que se tem de procurar a música.

E sob êsse ponto-de-vista o Rimsky-Korsakov e o Debussy de ontem andam bem. Obras inspiradas em textos, mas sem descrição programatica. A inspiração num texto ou numa história, em casos como êstes, é apenas uma especie do "supremo motor" aristotelico, uma base primeira, dinamizando o movimento lirico do artista. E ambos os poemas tiveram apresentação muito boa. Gostei especialmente de Rimsky-Korsakov. A peça toda esteve muito bem movida; discreta, no seu melodismo facil, pelos andamentos e gradações dinamicas que o regente lhe imprimiu; bem compreensivel na maravilhosa orquestração. Os solos foram sempre bem, salientando-se naturalmente o professor Smit, que é realmente um violino espala em nosso meio, principalmente pela firmeza ritmica que possui. Manteve-se calmo, expressivo mas severo, sem nenhum alambicado sentimental, o que seria até perdoavel nas cadencias de *Sherazada*. E todos os demais solistas, especialmente na segunda parte da suite, oboe, sr. Vaselli, flauta, sr. Cortes, violoncelo, sr. Corazza, clarineta, sr. Driusi, trombone, sr. Scalabrin e mais alguns, estiveram na mesma ordem de expressividade sem exagêro. E foi delicioso. *Sherazada* irrita a gente. Está tão proxima da banalidade que se fica com vontade de ataca-la mas acaba-se concluindo que é obra-prima. E é mesmo uma obra-prima, das mais gostosas, das mais sensuais que pode-se imaginar. Leva a gente prá rede, bate uma humidade calorenta de Amazonas, dá vontade de não sei o quê.

Quanto ao *Samba* de Alexandre Levy, não me satisfez completamente, confesso. Me parece que faltou um bocado mais de elasticidade orquestral, e com isso varios arabescos tematicos perderam o sentido nacional.

(30-III-1930).

III

SOCIEDADE DE CONCÊRTOS SINFONICOS

Foi interessante o esforço feito por todos quantos se juntaram para produzir o concêrto realizado domingo sob o nome da Sociedade de Concêrtos Sinfonicos. Chegaram a nos oferecer um concêrto não apenas aceitavel, mas em certos momentos já de boa arte sinfonica. Ora, sabidas as dificuldades extremas de ordem tecnica com que êsses musicos tinham a lutar, muitos deles pela primeira vez na vida aparecendo numa orquestra sinfonica, admiro francamente o esforço que, seja determinado pelo sentimento que for, os levou ao resultado que apresentaram domingo.

O concêrto esteve bom, menos na primeira parte. Nesta, nos deram a *Setima* de Beethoven, que uma composição de individuos tão heterogenea como a desta orquestra, ainda não estava em condições de realizar. Foi o êrro do programa. Tematica obscura, moleza senil de ritmos, falta de estilo muito grande. Re-

sultou disso uma monotonia dolorosa. Beethoven não é apenas muito difícil de executar. Wagner também o é, e no entanto esta Sociedade nos deu Wagner do quasi bom no *Siegfried-Idyll*, e do já excelente no *Preludio dos Mestres Cantores*. Beethoven é principalmente muito difícil de compreender, não só sob o ponto-de-vista estetico, como até sob o ponto-de-vista meramente auditivo. Tanto mais num tempo como o de agora, cujos ideais, cujas pesquisas, cuja musicalidade, cujo estado moral mesmo, nos afastam enormemente do grande e pesado genio. Esse afastamento em que vivemos de Beethoven faz com que os defeitos dele se exorbitem dentro de nós. Ora, si por causa da extrema beleza musical, que a *Quinta*, a *Terceira*, a *Sexta Sinfonias* possuem, essas obras inda continuam passaveis numa execução mediocre, a execução mediocre de qualquer das outras sinfonias de Beethoven, as torna insuportaveis. Requer-se, pra que ao menos elas se tornem o que são, uma compreensão muito íntima do mestre, da sua psicologia musical, uma noção e principalmente um poder de realização do "profundo" que nos transporte pra dentro da personalidade beethoveniana, imortal. E disso decorrem as qualidades tecnicas exigiveis: claridade tematica, absoluta nitidez ritmica e absoluta fusão orquestral. Ora a incompreensão foi tamanha que nem esta última qualidade se poudo obter.

Ao abrir da segunda parte, nem bem os violinos iniciaram a *Gruta de Fingal*, a mudança foi enorme.

Era outra orquestra que estava tocando. Mas é que a Mendelssohn todos os membros executantes desta Sociedade estavam em condições de compreender e realizar. A execução foi muitíssimo boa, e tanto mais admirável que o fracasso da primeira parte indispuera a gente. Voltou-se pra dentro da Música e toda a segunda parte do programa continuou assim. Tanto em Mendelssohn, como em Henrique Osvald e Wagner, o timbre sinfônico realizou-se agradavelmente. Tudo vibrava, tudo viveu com interesse, com graça, com muita eficacia. Vibrei, vivi e aplaudi com toda a minha sinceridade. Notável especialmente a claridade sonora conseguida nos *Mestres Cantores*. O sr. Raimundo de Macedo é um ótimo regente que a Sociedade deve conservar. A nitidez quadrada de gesticulação, a boa conciencia dos efeitos, a musicalidade impulsiva, exuberante, animadora dele são predados excelentes pra chefe de orquestra. E imprescindível ante uma orquestra nova.

(9-IV-1930).

IV

SOCIEDADE DE CONCÊRTOS SINFONICOS

O concêrto desta Sociedade, realizado ontem de tarde no Municipal, tinha uma novidade muito importante pra nós: as *Valsas Humorísticas* de Alberto

Nepomuceno. Executou-as com o que poudes de virtuosidade e inteira consciencia, o pianista J. Octaviano.

E' indiscutivel que quando escuto qualquer coisa de Nepomuceno, me sinto sempre animado por intensa simpatia. O que talvez me faça aumentar um bocado o valor das obras dêle, não sei. . . Assim por exemplo ontem, era tão humorada a minha expectativa por essas *Valsas Humoristicas*, que pelo menos pude gosar todas as qualidades que elas têm: aquela nitidez melodica franca e sem vulgaridade, tão comum nas obras de Nepomuceno; a notavel variedade ritmica; o proposito de certas evocações humoristicas de temas alheios (João Straus, Chopin); a riqueza de cores orquestrais. E' uma peça que agrada. Agrada como agrada a evocação do autor delas, embora não me pareça que adiantem nada á figura do autor da *Suite Brasileira* e do prelúdio do *Garatuja*.

Quanto á execução do concêrto de ontem, é melhor não falar.

Os professores que compoem esta orquestra não têm a culpa dos que os dirigem; e quanto a estes directores, eu posso nesta seção atacar artistas, porém não me amolo com pirracentos ou *interessados*. Basta dizer que repetiram a *Sétima* de Beethoven, que faz menos de mês, fôra positivamente ruim. Sim: agora foi melhor, não tem dúvida. Mas um melhor que consistiu principalmente em exagerar ridiculamente os fortes, adquirindo principalmente nos metais, sons agressivos de Juizo Final. Pra Juizo Final, inda é cedo.

Raciocinemos com senso-somum: Pouco me importa que uma sociedade qualquer execute bem ou mal as obras que apresenta. Agora: quando executa mal, só vou nos concertos dela por obrigação. Si não fosse a obrigação, não ia. Ora por mais que os apaixonados de rivalidades orquestrais, aplaudam uma execução ruim, o ruim não se esconde por isso e fica atuando na consciencia da maioria. Porquê a maioria é inteiramente livre no sentimento e vive pra si, não pra estar se sacrificando pelo que não merece sacrifício. E acabam desistindo de ir também. Não será com procedimentos desses que a Sociedade de Concêrtos Sinfônicos atual, conseguirá encher os claros de socios, que ainda se nota nos seus concêrtos.

Si não dou largas ao meu entusiasmo sempre facil, diante da atual Sociedade de Concêrtos Sinfônicos, não é porquê julgue os seus musicos incapazes de qualquer arte; provei minha isenção, elogiando o Mendelssohn e o Wagner do penúltimo concêrto. Mas não posso humanamente me entusiasmar, por uma Sociedade cuja organização é positivamente viciada; cuja orientação é claramente falsa, consistindo em muita música em vez de boa música (praquê dois concêrtos por mês? isto é: sei porquê é, mas não é fim artistico); enfim, não posso me entusiasmar por uma Sociedade cujas execuções apenas são boas numa porcentagem inferiorissima ás execuções más.

Não é pela sua maneira atual de agir que a Sociedade de Concêrtos Sinfônicos conseguirá encher os

claros que ainda apresenta na assistencia. Pelo contrário: esses claros aumentarão. E, creiam ou não creiam, não é isso que desejo.

(4-V-1930).

V

SOCIEDADE SINFONICA DE S. PAULO

A Sociedade Sinfonica de S. Paulo nos deu ontem o seu quarto concêrto no Municipal. O sucesso foi enorme, como sempre. E como é justo. Um programa ótimo; um público admiravel de entusiasmo, enchendo completamente o teatro; uma execução cuidadissima, apaixonadamente viva.

Tivemos em primeira audição o 3.º *Concêrto Brandenburgês* de Bach, a *Fabula de Einstein* de Casabona e as *Festas Romanas* de Respighi.

A maravilhosa obra-prima de Bach foi certamente, como execução, o momento menos aceitavel da noite. Principalmente a sonoridade do conjunto me pareceu um bocado aspera; e lamentavel mais que nunca a falta dum cravo em S. Paulo. Francamente não sei o que fazem as nossas grandes emprêsas comerciais de música, que ainda não possuem um cravo para alugar, como fazem com pianos. O cravo está hoje num verdadeiro renascimento, devido aos esforços duma mulher genial, Wanda Landowska. Falla,

Poulenc e outros mais, têm escrito nestes ultimos anos, peças importantes pra cravo e que ainda não podemos executar aqui unicamente por falta de instrumento, é o cumulo. Apareça o cravo que garanto aparecerem cravistas.

A peça de Casabonā está muito bem trabalhada e me surpreendeu mesmo, confesso. Foi um momento delicioso da noite e Casabona, assim que cuide um bocado mais a qualidade melodica das suas obras, que é fraca, muito facil e ás vezes mesmo banal, póde nos dar obras de valor fixo.

E o que dizer das *Festas Romanas* de Respighi? . . . Não tem dúvida que permanece nelas o mesmo grande instrumentador das *Fontes de Roma*, do *Butantan*. Os efeitos surgem variadissimos, numa riqueza tão grande que chega mesmo ao exagêro do desperdicio. Si percebe o homem célebre que não tem mais economias a fazer na sua instrumentação, porquê as orquestras aceitarão mesmo as obras que fizer, por mais esbanjadoras de instrumentos que sejam. Aliás não se compreende, neste tão fecundo imitador de efeitos, por exemplo, a desastrada intromissão dum bandolim infeliz, cuja sonoridade só estraga o momento mais feliz da peça, que é a terceira parte. Porê m o que levou o sinfonista italiano a fazer questão dêsse indiscreto bandolim, foi aquela mesma perigosissima tendencia que eu já indicara nos *Pinheiros de Roma*: a rebusca do efeito. Nestas *Festas Romanas*, Respighi exagera ainda mais essa tendencia, e si

é incontestavel que imita com eficacia, urros de feras, berros de bebados e outras puerilidades, si é mesmo admiravel o "savoir faire" com que multiplica as politonas na quarta parte, sem o minimo empastamento: é tambem certo que descambou pro mais abominavel Verismo. Mais um passo adiante, e Respighi acabará não imitando mais bebados nem feras, mas pondo a estas e aqueles, vivinhos, e carinhosamente amestrados, na sua instrumentação. A orquestra é que esteve estupenda de vitalidade, segurança de afinação e mesmo de ritmo.

Porém o clou da noite foi o *Concêrto em Do*, de Beethoven, com Antonieta Rudge. E' preciso a gente clangorar por todos os mais honestos e legitimos clarins que Antonieta Rudge é uma grande artista. Ontem ela atingiu mesmo um dos seus maiores momentos de arte e mereceu a consagração que o público lhe fez. Tocou divinamente bem. Uma noção perfeita da época e do Beethoven moço. Uma sobriedade de quem não precisa de efeitos pra se manifestar grande. Uma delicadeza á sec. XVIII, duma graça, duma perfeição exemplar. Não me parece possivel revelar melhor o espirito duma obra do que fez Antonieta Rudge, com o *Concêrto* de ontem.

A orquestra acompanhou-a tambem com esplendida perfeição. Nem outra coisa aliás era de se esperar da honestidade do maestro Baldi e dos seus musicos, que se sujeitaram a grandes sacrificios de treino pra nos apresentar a magnifica execução de

ontem. Foi certamente o exemplo mais admiravel de arte sinfonica que já tivemos em S. Paulo.

(1-VI-1930).

VI

SOCIEDADE DE CONCÊRTOS SINFONICOS

Fazem nada menos de quarenta anos que o compositor brasileiro e paulista Alexandre Levy escreveu um poema sinfonico. *Comala*. Esse compositor, que foi incontestavelmente um dos genios mais promissores da música brasileira, morreu aos 27 anos, um ano e tanto depois de terminado *Comala*. E *Comala* nunca foi executado!

Nós temos tido uma serie lutadora de sociedades sinfonicas. A mais gloriosa como tradições foi a primeira Sociedade de Concêrtos Sinfonicos, ou pelo menos a primeira fase da que agora inda conserva o mesmo nome. Fase que terminou com as brigas de 1928. Outra sociedade de valor extraordinario, é a Sociedade Sinfonica de São Paulo, cuja fé de officio é recentissima pra que eu careça rememora-la. Mas a ambas, esta Sociedade de Concêrtos Sinfonicos de agora, acaba de dar, com o concêrto de domingo, uma lição que nem quero qualificar, de tão dura que é: a primeira audição de *Comala*.

Fixemos antes de mais nada, pra evitar más interpretações: não se trata em absoluto duma obra-prima. Mas si não é obra-prima, é uma coisa perfeitamente executavel e que merece estar num repertorio sinfonico pro Brasil. Nem se pode dizer apenas que merece: tem a obrigação de estar. E' uma peça de grande significação historica pra nós, tanto em referencia á evolução do sinfonismo brasileiro, como á personalidade de Alexandre Levy.

A peça está inçada de lugares-comuns harmonicos, instrumentais e esteticos. Mas é admiravelmente bem feita e soa orquestralmente, como raros poemas sinfonicos do Brasil. Si a música é talvez de todas as artes a que menos permite a construção de obras-primas antes da maturidade do artista, não ha nada mais probante do genio de Alexandre Levy do que *Comala*. A fôrça impulsiva das linhas melodicar, que não chegam a ser banais apesar de faceis; a admiravel *aisance* da instrumentação, a integralidade forte da obra, fazem com que, exceptuando-se a Alemanha, alguns russos, Berlioz e poucos mais, ela suporte galhardamente confronto com o sinfonismo romantico do sec. XIX. Incontestavelmente ela vale tanto como o Elgar sinfonico que os ingleses proclamam. Incontestavelmente ela vale tanto como as *Festas Romanas*, de Respighi ou muito poema de Grieg, de Massenet ou de Rachmaninoff. Pelo menos pra nós. E está claro que si a alguém compete fazer a seleção das obras artisticas que farão o patrimonio do

Brasil, êsse alguém somos nós, os brasileiros. Todas as nações têm a sua prata da casa: e si pra uma execução de músicas brasileiras na Argentina ou no Turquestão, eu seria o primeiro a recusar *Comala*: como prata da casa, esta é de lei. E nos serve muito mais do que muita banalidade disfarçada em orquestração de fazer coegas, que as sociedades sinfônicas nos têm dado.

Agora uma explicação aos srs. professores de orquestra: Sei que muitos deles estão zangados comigo por eu estar ferindo fundo certos assuntos. Os srs. professores podem estar certos que não pleiteio a simpatia de ninguém e que estou convencido que num meio musical como o paulista, não ha nada como a gente viver sózinho. Mas reflitam numa coisa com sinceridade: quantas vezes os srs. professores já ficaram zangados e quantas vezes já ficaram satisfeitos com a minha norma de ação? Várias já. E que benefício eu posso tirar colecionando desafetos? Positivamente nenhum. O que sempre ditou e sempre ditará meus atos é a mais profunda sinceridade dentro da pragmatica nacionalista. Isso pelo menos me permite não andar passeando uma vida ineficaz de puro turismo.

Não detalho mais o concêrto de ontem porquê desejo me ficar nestas felicitações ardentes á Sociedade de Concêrtos Sinfônicos pela execução de *Comala*.

(5-VIII-1930).

VII

SOCIEDADE DE CONCÊRTOS SINFONICOS

A Sociedade de Concêrtos Sinfônicos realizou quinta-feira passada mais um concêrto no Municipal. A regencia competia ao prof. Manfredini, o que era uma garantia de probidade. E com efeito o concêrto foi o melhor que podia ir. A Sociedade vai progredindo incontestavelmente como fusão orquestral e timbração de conjunto. Já é uma voz sinfônica legítima, apesar dum pouco aberta e sem côr nos fortísimos. A prática de conjunto entre os elementos tão díspares que a Sociedade congregou, já lhe permitiu grande progresso, progresso mesmo que eu não esperava tão rápido e que prova o bonito esforço dos seus componentes e diretores. Si é certo que se mostra inda patente a deficiência de elementos solistas, principalmente nos naipes de sôpro, isso é obstáculo perfeitamente transponível, desde uma certeza de vida segura, permita á Sociedade melhorar os seus solistas.

Faziam parte do programa além da *Gruta de Fingal* em que a orquestra vai muito bem, várias peças sôltas. Entre estas, o violinista Leonidas Autuori, que é incontestavelmente um dos milhores que possuímos agora, nos deu o *Concêrto* op. 61, de Beethoven.

Todos sabem o interesse que tenho por êsse vir-

tuose. Apenas desejaria vê-lo corrigir-se um bocado quando á movimentação física que tanto prejudica os ouvintes. A interpretação apaixonada que o artista imprimiu ao *Concerto* foi deliciosa de impeto e fulgor. Mas não seria mesmo o excesso de movimentação física que levou o artista, em alguns impetos apaixonados, a prejudicar um bocado a entoação? E' muito possível que sim, e que uma severidade maior de movimento físico permita ao virtuose a fixação mais nitida de certos movimentos. Mas não sou conhecedor profundo do assunto e deixo ao proprio artista a solução dos seus problemas pessoais.

O que importava mais como música, no concerto de ontem, era a primeira audição de mais uma das partes da *Suite Brasileira*, de Alexandre Levy. Desta já conhecemos sobejamente o *Samba* final, uma obra-prima. São sempre muito perigosas essas obras em que as promessas são invulgares, e de que toda a gente fala sem saber. Ficam assim uma especie do *Nerone* de Boito; e com a experiencia que êste nos deu, a gente fica no medo danado de ter uma desilusão. O *Idílio Sentimental* da *Suite* de Levy, executado ontem, é uma das partes intermediarias e me pareceu se ajuntar bem ao *Samba*. Não aumenta nada á grandeza de Levy ou da *Suite*, me pareceu; porém é de frescura deliciosa, cousa agradabilissima, de fatura serena, me pareceu meio improvisatoria — o que não fica mal numa parte intermediaria de *Suite* — e de equilibrio bom. Esta Sociedade que

tanto vai se esforçando pra nos revelar o Alexandre Levy inedito, poderá agora nos revelar a *Suite* completa e será mais uma grande vitória pra ela.

(4-X-1930).

VIII

SOCIEDADE DE CONCÊRTOS SINFONICOS

Francamente, poucas vezes me tenho sentido numa posição tão difícil como esta de resumir em crítica o que foi o último concêrto da Sociedade de Concêrtos Sinfonicos. Está claro que não recuso ao sr. Manfredini os dons que sempre lhe reconheci de bom dirigente de orquestra, mas é isso mesmo, e mais o ataque que fiz a êle, como um dos estragadores da Radio Educadora Paulista, que me deixam agora numa sensação desagradavel. Preferia mil vezes que o concêrto fosse magnifico, ou mesmo clamorosamente rúim, do que a mediocridade culposa que foi. O sr. Manfredini é suficientemente artista pra saber o que é a *Quinta Sinfonia*, e por isso mesmo sabe a insossa audição que nos deu. A gente percebia, e isso é que acho lamentavel, o trabalho que todos tinham tido, regente e professores de orquestra, pra apresentar bem o maior monumento sinfonico de Beethoven. Houve esforço e houve dedicação, mas, infeliz-

mente isso não basta, é quando a técnica, quando a educação, quando a maleabilidade do conjunto não se prestam ainda pra empreitadas tamanhas: o resultado foi aquela mediocridade pasmosa do sabado, mediocridade de que os professores de orquestra não tem culpa mas nenhuma. A culpa toda está na cabeçudice descabelada de diretores sem a minima responsabilidade. Fiam-se na ignorancia e na pachorra públicas e não faz mal que saia a maior das monotonias, a coisa mais sem vigor que se possa imaginar, contanto que a coisa se chame *Quinta Sinfonia*. Mas o esforço foi grande e apesar de principalmente toda a monotonia e a vulgaridade permanente da execução, momentos houve, principalmente do Andante, bem aceitaveis como sonoridade de conjunto.

Quanto ao resto do programa... Uma peça nobremente vulgar de Vila Lobos, sem grande significação na obra dele; a linda abertura de *Semiramis*, de Rossini, e uma importante primeira audição de Manuel de Fala, o *Amor Bruxo*. Mas o sr. Manfredini, que sempre esteve melhor nas peças já conhecidas de repertorio, e que não tem imaginação nenhuma, desconfio que se enganou, e tomou a peça por alguma rendinha do seculo XVIII. Nem amor, nem bruxaria, nem nada. Maior desvigor ainda que em Beethoven. Um mezzo-piano cuidadoso (porquê de fato a qualquer entusiasmo maior, é medonho como certos naipes se anasalam desagradavelmente) meias-tintas, meios andamentos, tudo desbotado.

Mas o que se torna ainda mais indigno, e não é possível mais calar, é a verdadeira . . . coragem, pra não dizer outra palavra, com que certas Sociedades e musicos de São Paulo, estão agindo pra com as Autoridades constituídas. Na insana busca de proteção, de arranjar dinheiro, perderam toda a discreção, mesmo a mais elementar. Inda está na memoria de todos, o dia em que o pobre de Carlos de Campos, tendo subido á presidencia, se viu guindado a grande compositor, e executado em todos os concêrtos. Foi o compositor mais executado do tempo, peças sinfonicas, peças de quarteto, peças de canto, oh pedras preciosas! não havia pingó musical que não caísse na imaginação pauperrima do sonoro presidente de Estado que os musicos não executassem aqui. Uma coisa vergonhosa. E nem bem o coitado morreu, morreu tambem pros executantes de S. Paulo, o genio que a sanha de dinheiro os tinha feito descobrir. Enterraram com o homem que tinham ajudado a meter no ridiculo, as pobrezaas musicais que êle inventara. Mas não para nisso a sanha por dinheiro dos nossos musicos. Vamos acabar duma vez com essa historia de concêrtos em homenagem a presidentes de Estado e Interventores. Isso é um rebaixamento moral indecente. Não apenas esta Sociedade de Concêrtos Sinfonicos, mas todas quantas usam dêsse gênero de chleirice, precisam acabar com essa bobagem e serem mais orgulhosas de si. Inda ninguem não se esqueceu que esta mesma Sociedade de Concêrtos Sinfonicos de

S. Paulo dedicava o seu concêrto de 18 de maio passado "ao Exmo. Sr. Dr. Julio Prestes, Dd., Presidente Eleito da Republica", nem bem acabadas as eleições, numa pressa danada de ser a primeira a colher os favores do sultão. E já agora, mal a Sociedade está dando o seu primeiro concêrto, depois da Revolução, e o sultão de que namora os favores é outro. Agora é o "ilustre interventor federal, cel. João Alberto Lins de Barros". Ora francamente! Vamos morrer de fome, vamos castigar a música nossa até o ponto de constatar-lhe a morte, mas deixemos interventores e presidentes em paz, ficando nós também em paz com a nossa dignidade.

(3-II-1931).

IX

SOCIEDADE DE CONCÊRTOS SINFONICOS

Parti ontem de-manhã pra Santos com o pintor pernambucano Cicero Dias, que desejava conhecer a Estrada do Mar e praias do Sul. Por isso é que não fui ao concêrto desta Sociedade e só pela boca-da-noite, pude saber do ataque dirigido a mim e mais outro crítico, nos A Pedidos dum dos nossos matutinos, pelo presidente dessa mesma Sociedade. O ataque vinha assinado também por outros membros da

mesma, porém não lhes posso dar a minha importância no caso. Aliás não dou também a mínima importância pessoal ao individuo que os deslustra, mas o motivo é bom pra tecer umas tantas considerações.

O artigo é uma série de contradições e contrasensos bobos. Respondo: Esse maluco se defende lembrando as tradições da Sociedade. Essas tradições existem, mas uma Sociedade pode ter sido boa e ser agora ruim. Diz que não tenho competência musical. Não é o que êle *sentia* quando namorava elogios meus e me coroava de sorrisinhos respeitosos. Diz que me contradigo elogiando um tempo o sr. M. e o atacando agora. Elogiei M. nas suas "interpretações refinadas", quando podiam ser refinadas "*na escolha discreta de programas acessiveis ao conjunto orquestral*" da Sociedade, agora fraco pela saída dos seus melhores componentes. Disse que M. não era cabotino". Não era, mas agora é. Não era, dirigindo sinfonias mais faceis e menos concepcionalmente elevadas de Beethoven. Agora é, porquê sendo artista (como inda o afirmei na última crítica), dirige a *Quinta*, e em vez dum Mendelssohn, dum Bizet, dum Grieg, se atira ao *Amor Bruxo* de Falla, nos dando coisa sem osso. Diz que faço isso pra elevar outro maestro. Não quero elevar quem não precisa de ser elevado, mas si êsse maestro partir de S. Paulo, perderemos nosso melhor regente e, o que é pior, o unico verdadeiro professor de composição que já apareceu entre nós. Nada me pesará na conciencia si

o perdermos. Porém M., além dos diplomas que tem e o "passado glorioso" (!), terá também o seu diploma de indignidade, porquê mancomunado com A. B., se aproveitou da Revolução pra tirar ao outro o meio de subsistencia que tinha aqui e com o máximo de incompetencia se grudar no posto. Diz A. B. que deprimos agora esta Sociedade pra elevar a Sociedade Sinfonica de S. Paulo. E' mentira suja que êle mesmo prova, citando passagens minhas de elogio á Sociedade dele, quando a outra já existia. E poderia ter citado também censuras fortes que escrevi contra a Sociedade Sinfonica. E inda vem com a conhecida choradeira de que êle e os outros são uns abnegados. Lagrima de crocodilo que não pega mais. Onde se viu agora abnegação em artista! Um por mil é abnegado. O resto é uma sucia de incapacitados pra viver e gananciosos. Si hoje não ganham e trabalham, trabalham na esperança de ganhar amanhã, com a subvenção que A. B. pleiteia, homenageando quanto individuo de qualquer côr politica, esteja mandando aqui. Diz o artigo que não tendo competencia pra criticar, trato de "*assuntos de carater administrativo*", "que a ninguem interessa". Mas si pormenorizou minha crítica, tradições e abnegações da Sociedade, porquê não fez o mesmo com os tais "assuntos"? Pois digo eu quais são. E' que êsse individuo dedicava um concêrto do ano passado a Julio Prestes "*dgmo. Presidente Eleito*" e o primeiro dêste ano ao interventor João Alberto. Essa falta de di-

gnidade individual e social, êle confessa: é de CARACTER ADMINISTRATIVO. Trata-se de ganhar dinheiro, cavar simpatias e subvenções. E' a psicologia do fazedor de americas: pouco se amolar com orientações politicas e o verdadeiro enobrecimento do país. Todos, Julio Prestes, Cerruti, Lampeão e João Alberto se equiparam como dignissimos de homenagem, *contanto que rendam*. E essa indignidade "de carater administrativo" oh, oh!), prova legítima do descalabro moral e social em que estamos, "não interessa a ninguem"!!! Interessa pelo menos ao vendedor de vossos cravos, sr. A. B.

Mas estou mostrando os ataques insulsos do artigo, e, francamente, desgraça pouca é bobagem, como diz a Otilia Amorim. Pra me defender dêsse ataque idiota bastava publicar a carta rastejante que M. me mandou a um elogio meu. Provava o suficiente respeito á minha possivel competencia. Ou então êle mentiu por interesse pessoal. Nesse caso do quê o chamaremos todos?

E não me sobra mais tempo pra considerações muito mais uteis, que êsse artigo me sugere. Si houver trem, parto hoje pro Rio em missão musicalmente honrosissima, que o meu orgulho não me permite denunciar. Não sei quando volto, e depois será o Carnaval. Na quinta-feira da semana proxima farei as considerações que o nosso momento musical está exigindo.

Por hoje só mais uma coisa, de que me esqueci

atrás: O artigo diz que ajo "pra ser agradável" a terceiros. Aí é que ressalta o que eu sou e a fauna A. B. não é. Si ajo pra ser agradável, como é que não ha ninguém que não tenha recebido reservas, ás vezes severas, da minha crítica? Mas o que doeu ao articulista é que só poudé escrever que eu fazia das minhas "pra ser agradável". Pois si é tão agradável a gente ser agradável a pessoas limpas! . . . Mas o coitado nunca poderá afirmar que qualquer gesto meu de crítica é pra ganhar dinheiro. Êle sabe que não me vendo nem a mim mesmo. Errado ou certo, estou com a minha dignidade pra com a sociedade, pra com a música e pra com o meu jornal. E A. B.? Como é o caso da expulsão dêle da primeira Sociedade de Concêrtos Sinfônicos? Como é o caso da empresa lirica? Como é o caso do almoço pra 4 pessoas que custou quinhentos milréis? Como é o caso de Julio Prestes e João Alberto identificados?

(10-II-1931).

X

SOCIEDADE DE CONCÊRTOS SINFONICOS

Aquele tonto destampatorio do presidente da atual Sociedade de Concêrtos Sinfônicos que provocou o meu revide do dia dez passado, eu falei que merecia de mim mais algumas considerações gerais. Vcu fazê-las agora, como prometi,

Antes de mais nada é patente a situação curiosa em que os músicos por suas vaidades, ignorancias e ambições, estão colocando a crítica entre nós. Todos êles se queixam que os jornais improvisam seus críticos, mandando o reporter que está livre no momento, fazer a crítica dos concêrtos. Mas si os jornais especializam seu crítico musical em alguém que sabe alguma coisa de música e é capaz de liberdade, pronto: os músicos não suportam a minima censura forte que a gente lhes faz. O que êles querem mesmo, entre nós, é a crítica agua-de-rosa, que não lhe denuncie a pobreza artistica e as falcatruas. E si essas falcatruas e pobreza são denunciadas publicamente, êles também, ignorantissimos, incapazes de dizer coisa com coisa, vêm pelos jornais se desmanchando em insultos e hipocrisias, que na verdade são as únicas regiões do espirito onde podem estar á vontade. Foi o que deu-se ultimamente com o caso da Radio Educadora e com a Sociedade de Concêrtos Sinfonicos, que aliás, como era de esperar, reúnem a mesma firma.

Eu pouco estou me amolando, é claro, com êsses bobos. Com êles ou sem êles, hei-de seguir a minha orientação predeterminada e hei-de denunciar á censura pública tudo quanto ache util denunciar. Assim como também hei-de elogiar com a maxima independencia até individuos que pessoalmente me repugnem, contanto que façam arte boa. Coisa também facilima de provar pois esta Sociedade de Con-

cêrtos Sinfonicos faz dois anos que me repugna pelo seu chefe e pelos seus gestos, e o proprio artigo contra mim de que o seu presidente se responsabiliza, citava passagens minhas recentes em que eu a elogiava por algumas suas realizações artisticas. Elogiei e continuarei elogiando desde que ela o mereça, pouco se me dando que os idiotas digam de mim o que quizerem. Minha função é essa e hei-de cumprir. Quanto a dizerem que tomei partido pela Sociedade Sinfonica de São Paulo, contra esta Sociedade de Concêrtos Sinfonicos, só mesmo a noção pobrissima de imparcialidade dum coitado que pouco vai alem do analfabetismo, não compreenderá que ao crítico cabe orientar o público pro que é melhor, mais elevado e mais nobre. E quero saber no mundo quem, sendo imparcial, deixará de reconhecer que a Sociedade Sinfonica de São Paulo, é muitissimo melhor, mais elevada e mais nobre que a Sociedade de Concêrtos Sinfonicos atual, depois que os desesperos e ambições de A. B. a desencaminharam. Este negará que é ambição fazer a Sociedade que dirige, nas suas condições atuais de orchestra, executar a *Quinta!* O resultado foi aquela coisa comoventemente trabalhada pelos musicos, sei, mas detestavelmente ruim. E até agora, que eu saiba, arte se faz pra despertar prazer, não pra infundir piedade. Este é só o destino dos cegos das ruas, cantando seus bemditos.

A Sociedade Sinfonica de S. Paulo é infinitamente melhor, digo e repito. Está em muito milhores

condições de aparelhamento, possúi presidentes que estão além das intriguinhas e rivalidades de orquestra, possúi regente que de fato é um dos musicos mais honestos e mais universalmente conhecedores de música que possuimos agora. Infelizmente não lhe pude assistir ao último concêrto, mas a repercussão que êle deixou e inda encontrei na minha volta do Rio, prova um triunfo e o que é a seriedade e fôrça artistica dessa Sociedade. Hei-de pleitear pelo que é melhor, pelo que é mais artistico e mais nobre, não me deixando comover sentimentalmente nem por tradições que não adiantam nada, nem por rivalidades. Mesmo porquê não ha rivalidade possivel entre duas sociedades tão diversas como valor artistico. E caso a Sociedade Sinfonica viva e progrida, caso a protejam o público e as autoridades constituídas, não me orgulharei de nenhuma valia pessoal no caso, porquê considero a pior das circumstancias morais a de quem se orgulha de simplesmente ter cumprido o seu dever.

Por tudo isso o meu caso pessoal não me interessa: o que está curioso é êsse estado de ignorancia amedrontada, com que certa casta de musicos deficientes como elevação, se vai erguendo contra uma crítica mais proficionalizada e contra os jornais que a procuram sustentar. O que êsses musicos querem é mesmo que se volte áquele estado-precario de reportagem, que só conta as peças que foram bisadas e a gentileza das cantoras. Pois, musicos, felizmente que essa deficiencia está passando e a crítica ha de ser o

que vocês não querem que ela seja, pra descanso de suas malazartes fragilimas. E quanto a competencia, só mesmo a ignorancia mais chocha, depois da famosa *boutade* de Schumann e da existencia dum Cocteau orientando uma Escola sem ter estudado música, é que preferirá um papagaio que sabe de-côr o dó sustenido, ao crítico do "Diario da Nonte" (J. A. F. P.) que não toca violoncelo *mas tem cultura musical e é destituído de interesses pessoais*.

(19-II-1931).

XI

SOCIEDADE SINFONICA DE S. PAULO

A Sociedade Sinfonica de S. Paulo realizou sexta-feira o seu segundo concêrto dêste ano. Como sempre tem acontecido com esta Sociedade, concêrto interessantissimo, público entusiasmado enchendo completamente o teatro, aplausos formidaveis. Tudo justissimo. E' um agrupamento que não requer condecendencia, não implora piedade, não faz politiquice nem intriga. O que ele apenas requer é justiça para trabalhar confortado; e paz pra se apurar inda melhor.

O que importava mais era o *Concêrto Fantasia*, de Francisco Mignone, pra piano e orquestra. Eu, faz

muito que venho sendo discretíssimo, a respeito de Francisco Mignone. Embora sempre respeitoso dêsse compositor, pela cultura que reconheço nele e pela sinceridade com que o imagino, suas obras, quando não me desagradavam francamente, no geral me deixavam muito frio. Confesso mesmo que, com sincero desgosto, percebia um decrecimo constante de valor nas obras de quem se prenunciara tão bem na página deliciosa da *Congada*. Dentre os compositores vivos brasileiros, Francisco Mignone é talvez o de problema mais complexo pelas causas raciais e pela unilateralidade de cultura que muito o despaisam e descaminham. Além disso minha impressão é que o compositor inda não teve coragem pra colocar bem os seus problemas espirituais. Ele inda está excessivamente atraído pela chamada "música universal", sem reparar que a verdadeira universalidade, sinão a mais aplaudida, pelo menos a mais fecunda e enobrecedora, é a dos artistas nacionais por excelencia. Nunca um Tchaikowsky universal terá o valor nem a importancia dum Mussorgsky, nacional; nem um Saint Saëns a importancia dum Debussy.

E' pois com tanto maior prazer que tive da *Fantasia* a melhor das impressões. E' uma peça positivamente muito feliz, e porventura o que de melhor se encontra na bagagem sinfonica de Francisco Mignone. Levado pelo malabaristico, natural no gênero Concêrto, o compositor enriqueceu sua peça de efeitos curiosos, alguns deliciosíssimos como por exemplo

aquele em que, após um preparo fortemente rítmico do tutti, se inicia um movimento vertiginoso de maxixe, com abracadabrante distribuição da linha melódica por todos os registros do piano. Esse pedaço é positivamente uma delícia. E a peça está cheia de trechos deliciosos, apresenta uma forma curiosa e bem arquitetada, a que o excessivo malabarismo pianístico, às vezes de pouco resultado ante a sonoridade orquestral, não impede uma tematica também muito bem inventada. Me parece que nessa orientação conceptiva, em que a nacionalidade não se desvirtua pela preocupação do universal, é que está o lado por onde Francisco Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundar a sua personalidade. E não esqueço de João de Souza Lima que esteve fulgurante de côres e ritmos.

Detestei a transcrição orquestral que Respighi fez da *Passacalha* de Bach. Aliás a execução foi bastante infeliz, com muita incerteza de ataques e uns cobres sem côr. Talvez uma segunda audição melhore meu juízo, não sei. . . Afinal das contas Respighi é um orquestrador admirável. O *Largo* de Veracini, leva a gente às grimpas da felicidade, e Leonidas Aurtuori como solista foi excelentemente.

A outra primeira audição da noite, o *Rondo Veneziano*, de Pizzetti, me espantou.

E' incrível que um artista fino como Pizzetti, tivesse o mau-gôsto de criar coisa tão penosa, tão arrastante, cheia de compridezas tamanhas que até impedem a gente de saborear as gostosuras que estão esparsas pela obra inteira.

O *Rondó Veneziano* só não é uma grande obra porque é uma obra grande por demais. E tanto mais ela se manifesta comprida, que Pizzetti é muito monocromico. Os seus fortes são escuros, a orquestra se embaça, faz esforço e não vibra — coisa tanto mais visível ontem que o *Rondó* estava ao lado do *Capricho Espanhól*, de Rimsky. Mas, como falei, apesar dêsses defeitos primordiais de concepção, o *Rondó Veneziano* possui grandes belezas. A irisação conseguida com as cordas é simplesmente uma maravilha. E não quero me esquecer aqui de mais uma vez citar o sr. Corazza, cujo violoncelo soa que é uma ventura.

(22-II-1931).

XII

SOCIEDADE DE CONCERTOS SINFONICOS

No concêrto realizado na terça-feira passada, esta Sociedade apresentou ao seu público o regente Burle Marx, inda desconhecido nosso. Está claro que não é apenas com a observação dum unico concêrto que se poderá especificar toda a personalidade dum regente. Mas é incontestavel que Burle Marx estreou auspiciosamente, dada em principal a extrema precariedade do conjunto que tinha pra concertar. O que me pareceu desde logo é que êle possui essa qualidade

rara (entre os regentes brasileiros) que é a autoridade. Percebia-se que tinha a sua orquestra sob o domínio da sua vontade e do seu conhecimento real das normas da regencia. Falei que essa qualidade é rara entre regentes brasileiros, mas talvez seja mais justo dizer que atualmente não possuímos nenhum regente propriamente brasileiro, dotado de autoridade. Todos se deixam levar pelas suas orquestras, e não será apenas com um protecionismo falso e falsas noções de nacionalismo que conseguiremos melhorar a nossa especie. Assim, me foi especialmente agradável notar desde início que Burle Marx possui autoridade real que lhe permite não apenas fusionar ao possível conjuntos tão heterogenios como o da Sociedade de Concêrtos Sinfonicos, como ainda dar às peças que interpreta uma unidade excelente de concepção. Notou-se esta unidade especialmente no poema sinfonico de Smetana, *Moldau*, cuja interpretação (não falo da execução) foi muito boa. Como unidade conceptiva foi o melhor momento da noite. Já a execução do *Danubio Azul*, que eu esperava sem preconceitos, me deixou muito desiludido. Infelizmente é uma verdade humana que as obras artisticas não valem apenas pelo que valem, mas adquirem sempre uma especie de "ethos", de entidade moral, pelos lugares em que são executadas. O *Danubio Azul* soou falso na doiração do Municipal, nos levava a todo instante pros bailes do principe de Galles. Tanto mais que foi tocado sem convicção, sem... *Antrieb*

e com uns efeitos de cordas numa das partes que me pareceram dum mau-gôsto essencialmente bavarês. Não falo já das *Variações e Fuga* de Max Reger, sobre um adoravel tema de Mozart, onde está Max Reger do mais caracteristico: sério, sincero, bem-feito e insuportavel. Mil vezes antes o *Rondó Veneziano* de Pizzetti! Burle Marx se esforçou por valorizar a peça e muito conseguiu, menos na *Fuga*. Enfim: possuímos no Brasil mais um regente, de importancia, capaz de fazer progredir a nossa música sinfonica. E a Sociedade de Concêrtos Sinfonicos está de parabens por te-lo apresentado a S. Paulo.

(26-III-1931).

SOCIEDADE SINFONICA DE S. PAULO

Esta Sociedade realizou na quarta-feira passada o seu decimo-segundo concêrto de série, o que quer dizer que completou um ano de existencia em concêrtos mensais. Vamos parar um bocado, matutando. Primeiro: todos os que, mesmo de longe, se enfro-nharam do que representa como dificuldades a sustentação duma sociedade sinfonica, e ainda mais, num meio absolutamente hostil como o nosso, podem julgar a soma enorme de esforços que todos quantos fazem os membros ativos da Sociedade Sinfonica de S. Paulo dispenderam pra leva-la ao fim dêste ano de vida. Não tem dúvida que a organização de qual-

quer sociedade sinfônica exige muitos esforços, porém a da Sociedade Sinfônica de S. Paulo era de muito particular dificuldade. Ninguém ignora que quando ela se fundou, outra sociedade congenera existia que naquela época se arrastava, sem dar concêrtos no momento e esfrangalhada em dois grupos que se disputavam até quanto a nome de batismo. Os organizadores da Sociedade Sinfônica de S. Paulo, entre os quais estavam dona Minna Klabin Warschawchik, dona Olivia Guedes Penteado, o sr. Nestor Rangel Pestana, eram todos isentos de qualquer rivalidade, alguns mesmo nada sabiam dessa briguinha penosa e importante. O que levava aqueles abnegados a agir, a trabalhar, se fatigar, emprestar o nome a uma tentativa difícil, era apenas dotar S. Paulo, duma máquina sinfônica bem organizada, com bom regente, bons professores de orquestra e música boa. Mas toda essa boa intenção não iria assim se realizar sem lutas. Os pretenciosos, os interessados, os invejosos, os despeitados, os preteridos formavam uma piracema borbulhante e feroz. Nessa turbamulta indesejável, mordedeira, caluniadora, celebrizaram tristemente o nome alguns indivíduos a quem a música jámais adoçara ou enobrecera sentimento nenhum, e se pode afirmar que não houve picuinha, rasteira, emboscada, que a Sociedade Sinfônica de S. Paulo não sofresse dessa classe de indivíduos. Porém com o esforço e força dos seus organizadores, com o sacrifício e o entusiasmo dos seus professores, a Sociedade conseguiu for-

necer a S. Paulo uma orquestra excelente, admiravel mesmo e excepcional nos seus milhores dias, e uma série verdadeiramente extraordinaria de concêrtos, não só pelo brilho com que se realizaram, como pela qualidade primeirissima dos programas. E conseguiu ainda firmar definitivamente o valor do seu diretor artistico, o maestro Lamberto Baldi, um músico absolutamente raro, tão rarissimo que alem de saber música a fundo, possuir excelentes dons de regente, inda se adorna de qualidades morais, é honesto, é dedicado, não tem invejas, põe a música acima do dinheiro. Como se vê: é um músico absolutamente excepcional em nosso meio de metecagem gananciosa.

Não me cabe a mim profetizar sobre o futuro da Sociedade Sinfonica de São Paulo, tenho birra de profecia. Minha opinião, si sob o ponto-de-vista artistico é o mais optimista possivel, não é nada optimista quanto á parte material. Embora seja apenas um contemplador do movimento social dela, como unica posição que compete a um crítico, sei que se debate em dificuldades materiais cada vez mais asserbantes. Se faz de todo imprescindivel que ela seja protegida, ou pelo Govêrno, ou por um grupo de mecenas constantes. Falo "constante" porquê o nosso mecenismo no geral consiste em fazer um gesto brilhante, suponhamos de dez contos, e depois ir dormir na rêde. Isso são ilusões vaidosas, não é proteger nada eficazmente. Reflitamos com coragem pra afirmar alguma coisa: São Paulo possui atualmente duas

orquestras. Uma anda calada ultimamente, é quasi ruim, possui entre seus diretores, elementos indesejáveis. A outra é excelente, apresenta diretores que não ganham nada com isso, possui o melhor regente de quantos vivem aqui, tem os melhores professores de orquestra. O caso é de arte, não se trata nem de distribuição de bonbons ás crianças, nem de nenhum Natal dos Pobres. Uma Sociedade se valoriza cada vez mais, e apresenta condições seguras de organização e elementos artisticos indispensaveis. A outra, esquecida do passado, se desvaloriza cada vez mais, está em detestaveis condições de organização, calada e inexistente. E' indispensavel que se proteja imediatamente a Sociedade Sinfonica de São Paulo, fornecendo-lhe possibilidades pra uma vida assegurada e constante. E si esta desastrada capital artistica já é uma especie de Barba-Azul da música, sufocando quanto valor legítimo tem a curiosidade de viver aqui, uma possivel morte desta Sociedade, será um crime desgraçado, dos piores que esta cidade poderá cometer em arte.

Já não tenho mais tempo pra estudar o concerto de quarta-feira. Depois duma *Abertura*, de Mozart *O Rapto no Serralho*, filigranada com graça e delicadissimo estilo, houve o *Concerto pra Piano*, com a sra. Alexandrwska por solista, que o executou bem. Na segunda parte uma *Serenata* de Milhaud, curiosamente mestiça, liga de Brasil com França, que a não ser em certas pasmaceiras politonais do segundo mo-

vimento, toda se saracoteia que é uma gostosura. O *Idílio de Siegfried* ótimo como interpretação mas executado um pouco ineficazmente pelos sôpros. Em seguida com o scherzo *A Fuga dos Amantes*, Mancinelli fez dois namoradinhos fugirem á toda, encontrando algumas dificuldades técnicas pelo caminho, mas uma facilidade inventiva de enjoar. Fugir assim nem vale a pena, é barcarola. E a noite se acabou com as delicias da *Sesta na Rêde* e do *Batuque* do nosso Nepomuceno.

(12-VI-1931).

XIV

SOCIEDADE SINFONICA DE S. PAULO

Festa admiravel e ao mesmo tempo dolorosa foi a de ontem, com que a Sociedade Sinfonica de S. Paulo suspendeu os seus concêrtos. Não era possível continuar mais. Todos os esforços particulares, todos os sacrificios dos professores foram feitos. Creio que dentro da nossa tristeza inda podemos estar satisfeitos, nós todos que batalhâmos pra que a Sociedade contiuassee vivendo e orgulhando S. Paulo. Com o nome de Sociedade Sinfonica de S. Paulo esta agremiação deu, fóra uns cinco ou seis concêrtos extras, mais quatorze regulares. Si êsse foi o seu periodo mais fecundo, o em que conseguiu maior unidade, equili-

brio e perfeição de conjunto, si foi nesse periodo de ano e meio que ela abalou a nossa vida musical pelos programas admiravelmente bem compostos e cheios de numerosissimas primeiras audições, podemos dizer que a vida da agremiação durou dez anos. Porquê de fato o grosso dos executantes e o seu regente já tinham vivido juntos sob o título de Sociedade de Concêrtos Sinfonico, até que dissensões internas desmantelaram esta Sociedade. Foi então que vasta maioria dos membros dela, auxiliados por algumas figuras benemeritas da parte culta da alta sociedade paulistana, se reergueram sob o título de Sociedade Sinfonica de São Paulo.

Esse corpo musical verdadeiramente heroico, que lutou, que venceu, que educou e nos honrou muito, cessa agora de ter vida produtiva. Suspende-se enquanto lança um apêlo angustiado aos que nos governam a cidade e o Estado pra que salvem o que é legitimamente um dos maiores padrões da cultura paulista. Vamos a vêr o que os nossos governadores decidem, porquê realmente só deles depende agora a continuação da Sociedade. Dirão muitos que a nossa situação economica não permite gastos com arte no momento. Essa opinião seria justissima si a vida da Sociedade dependesse de despesas tiradas dos cofres estaduais e municipais. Porém não é isso que pleiteia a Sociedade. Ela apenas pede que os poderes competentes, á feição do que se pratica em muitos países europeus e americanos, estabeleça um pequenissimo

imposto sobre quaisquer manifestações de música mecânica, e que êsse imposto reverta em custeio da Sociedade, então oficializada e sob fiscalização do Governo. E' por esse processo que Montevideu possui agora a talvez melhor orquestra sinfônica da Sulamerica, orquestra, diga-se de passagem, que nos roubou porquê podia pagar, numerosos membros executantes da nossa Sinfônica. Tomaram a grandeza deles onde a acharam. E tiveram razão.

Não é possível que os nossos homens de Governo deixem cair no vazio o apêlo que a êles faz a Sociedade Sinfônica de S. Paulo. A música mecânica em grande parte inda está isenta de impostos entre nós, o que alem de ser milagre espantoso, é também injustiça clamorosa pois que elementos de vida muito mais necessarios estão carregados de impostos. E que êsse impôsto novo venha contribuir pra salvar da morte um fóco brilhantissimo de cultura, um padrão do nosso prazer de sermos paulistas, nada mais justo. E' preciso saber esperar sempre.

Em primeira audição, os *Cantos Populares Brasileiros*, do compositor paulista Artur Pereira. São onze pecinhas pra côro e orquestra, sôbre temas populares. O trabalho de Artur Pereira é inteligentissimo. Soube sempre, com orquestração discreta e curiosa, salientar a ambiencia, os elementos melódicos e ritmicos de cada peça. Em algumas foi admiravel como inteligencia interpretativa dos caracteres especificos das peças, alem de ter recamado a coleção

com invenções muito apropriadas. Assim por exemplo, a repetição na oitava aguda, do côco norte-riograndense *Boa Noite*, é uma delícia de final.

Obrinhas minúsculas pela louvável intenção de dar os temas em toda a sua pureza nativa, as peças se ressentem um bocado das paradas depois de cada uma delas. Minha impressão é que Artur Pereira devia uni-las todas numa rapsodia só, fazendo a fusão de uma em uma por também minúsculos intermedios sinfonicos. Muitas vezes uma simples cadencia, uma simples antecipação tematica, uma simples base ritmica da percussão bastará pra fundir duas peças seguidas. Isso tornará o trabalho mais artistico ao mesmo tempo que facilitará muito a audição, pois que o público no fim de cada peça que nem um minuto dura, fica indeciso, não sabe si deve bater palmas, e, si bate, se fatiga com isso. Artur Pereira deveria unificar assim as suas adoraveis pecinhas, pra que a obra adquira maior unidade e maiores possibilidades de execução. Os coros da Schubertchor estão incontestavelmente se reerguendo sob a direção do prof. Braunwieser.

E agora Lamberto Baldi parte pra Montevideu onde regerá uma temporada de 8 concêrtos. E, pois que Montevideu está nos roubando tudo o que temos de melhor e de mais educativo em nossa música, é muito capaz que nos roube Lamberto Baldi também. Será pra nós uma perda difficil de reparar. Em qualquer caso porêem Lamberto Baldi faz jús á maior gra-

tidão dos paulistas, e a sua passagem por S. Paulo já está indelevelmente gravada em nossa vida musical pelos alunos e execuções sinfônicas que entre nós êle realizou.

(20-VIII-1931).

CAMPANHA CONTRA O "TRUST" DOS COMERCIANTES DE MÚSICA

(1929).

I

Recebemos a seguinte carta:

"Amigo e sr. — saudações. Democrático até o fundo d'alma, apelo para v. s., como redator do nosso DIARIO NACIONAL, afim de abrir uma campanha sobre o escandaloso "trust" que impera hoje no meio musical de São Paulo, com a malfadada Associação Nacional de Editores e Negociantes de Música, que outra coisa não é sinão um bloqueio dos fortes negociantes editores de músicas, todos êles forcistas, e que querem a toda fôrça matar os pequenos varejistas, impondo condições de venda ao público, sem direito a uma bonificação que venha chamar a atenção dos fregueses. Varejistas êstes, que não podendo pagar fortes alugueres no centro da cidade, estão espalhados em ruas de pequeno movimento e que só

com uma bonificação aos seus clientes e ao público em geral poderiam angariar vendas para manter sua casa, pagar impostos, etc.

V. s. melhor do que eu poderá fazer idéa do que seja essa associação, dando-se ao trabalho de rere os estatutos que junto a esta. (Sic.). — *Um democratico e negociante*".

II

Já não se contam mais em número, as cartas de queixa e acusação que recebo constantemente a respeito do comércio musical paulista. Infelizmente essas cartas mantêm, com o anonimato sistematico, uma irresponsabilidade muito costumeira entre nós. Ninguém quer se responsabilizar. E todos, levados por essa comodidade propria em vez de apresentarem fatos concretos, unicos eficientes de denúncia pelo jornal, se limitam a acusar vagamente, com pontarias dubias que indicam muita gente sem ferir diretamente ninguém.

Ora si meu papel de crítico musical dêste Diario me permite ser tambem o expositor e mesmo acusador das imoralidades de ordem social existentes nos meios musicais paulistas, e si tenho a coragem de me responsabilizar sozinho por tudo quanto escrevo; pra assumir êsse papel sempre penoso de acusador, pelo menos desejava guardar nas mãos a defesa da minha lealdade, documentando com fatos as acusações, e em

último caso podendo nomear as pessoas que me induziram a injustiças e erros possíveis.

Mas o missivista "democratico e negociante", pelo menos me forneceu um documento: os Estatutos e Regulamento da "Associação Nacional de Editores e Negociantes de Música". Isso me permite entrar por varios lados.

A simples leitura do art. 2.º, dos Estatutos indicados já fornece materia pra comentario. Diz:

"A Associação tem por fim:

a) reunir numa unica entidade legal todas as firmas que se dedicam ao comercio e á edição de músicas;

b) defender e proteger a atividade comercial e editorial de seus socios, quer em relação ao público, quer no caso de eventuais divergencias reciprocas".

O item "A" indica francamente que trata-se dum sindicato. E veremos pelo estudo dos artigos seguintes as possibilidades trustistas (no sentido pejorativo da palavra), que êsse sindicato se deu.

Não sou propriamente contrário aos sindicatos, os quais podem assumir uma função de defesa nacional ou de classe, que nem o sindicalismo russo contemporaneo. Mesmo, em Música, as chamadas "Confrarias" dos fins da Idade-Media foram legitimos sindicatos que muito bem fizeram na defesa dos menestrels. Mas no caso desta Associação Nacional (?) de Editores e Negociantes de Música, não me parece que se trate de nada disso. Se trata apenas duma organi-

zação habil e plenipotenciaria, de comerciantes musicais, que assim reunidos e libertos de concorrência, podem fazer e desfazer na venda e edição de músicas aqui. Está claro que por esta simples constatação este sindicato pode causar tanto benefícios como males. Mas o que desde logo se torna evidente é que as firmas constitutivas do sindicato, como comerciantes que são, algumas positivamente estrangeiras, não hão-de se prejudicar em benefício nem do público nem duma vasta classe de varejistas menores. Classe a que escapam, pra formarem a elite dela, e consequentemente a ela antagonicas.

A Associação Nacional de Editores e Negociantes de Música é um sindicato que pela sua constituição exclusivista, imperialista, de elite, só pode funcionar opressivamente. E os benefícios que dela poderão advir não compensam absolutamente os males que produz, aos revendedores menores, ao desenvolvimento nacional e ao público.

III

O Artigo 3.º trata das categorias de socios e da quotização deles pra com o sindicato. Já por aí a Associação principia a esganar habilmente os varejistas pequenos. A quotização dos socios implica numa caução representada por um "título com o respectivo vencimento em branco", vencimento êsse que "a Associação reserva-se o direito de promover, desde

o momento em que o socio deixe de cumprir com qualquer das obrigações contraídas para com a Associação". Essa caução é de tres contos prás casas de S. Paulo, um conto prás casas nas capitais dos Estados e quinhentos milréis prás casas em outras localidades.

Como se vê, ficam igualados em importancia e ameaça um grande comércio atacadista como a Casa Ricordi, uma grande casa editora de músicas nacionais como Campassi e Camin, e um coitadinho de varejista do Braz ou da Barra Funda, que não terá jamais um saldo liquido nem de conto de réis pela sua porta cheia de bandolins e foxtrotes.

Foi o dispositivo habil das grandes casas do centro; acabarem com a concorrência humilde mas disseminada que, descentralizando a cidade, lhes prejudicava os negocios. Porquê os pequenos varejistas ou têm que assinar um titulo perigoso, viver sob a ameaça constante dele e no arrôcho dos preços impostos pela Associação (o que lhes diminui pela metade os compradores pobretões) ou têm simplesmente que fechar o negócio e ir plantar batatas.

Mas não para aí a injustiça com que a Associação protege os grandes comerciantes. Acabar ou desprestigiar o pequeno varejo em São Paulo não lhe satisfaz a ambição. Afrontou do mesmo jeito todo o comércio musical do Brasil. Com excepção do Rio de Janeiro, que aliás vive afrontado por outro sindicato local. A caução ameaçadora obriga a um conto

de réis da mesma forma o comerciante do Recife e outro da parada Aracajú; e a quinhentos milréis um varejista de Santos e outro de Mogí-das-Cruzes. Inda mais: "a contribuição mensal para todos os socios e em qualquer praça, será de vinte-e-cinco milréis", coisa que definitivamente proíbe o comércio musical em quasi todo o Interior. Porquê o Salim, o seu Pedro ou o Franchini de qualquer largo da Matriz, que entre os papeis de seda pra balão e embrulhar presentes, e os brinquedinhos de borracha, guarda uns exemplares da *Ramona*, de *Seu Julinho vem*, e metodos de violão ou piano, com que jamais consegue vinte paus mensais de venda bruta, deixará simplesmente de encomendar músicas e jamais pretenderá ser socio duma sociedade luxuosa assim. São raras as cidades do interior que sustentam casas exclusivamente de comércio musical. A revenda é feita por livrarias pauperrimas, bazares de regatões parados, casas dessas. Mesmo que a gula trustista não atinja êsses bon-marchês caipiras, é certo que noventa por cento das casas de música do interior brasileiro ou não podem positivamente, ou só com grande sacrificio amesquinhante de ceder dinheiro a ricos sindicalizados sustentará suas portas abertas. Porquê pra todas elas como pros varejistas paulistanos, o dilema é sempre o mesmo: ou se deixam sugar exaustivamente ou não receberão mais músicas.

A Associação Nacional (?) de Editores e Negociantes de Música com o seu imperialismo endinhei-

rado e plenipotenciario, está esganando o comércio musical do Brasil inteiro. Além do seu protecionismo economico francamente burguês capitalista, antipopular, coisa já por si arrenegada, a Associação é antinacional, impedindo a descentralização, dificultando os comércios locais, se opondo á disseminação da cultura musical pelo país.

IV

Pedi-me um dos membros da "Associação Nacional de Editores e Negociantes de Música" que fizesse certas retificações nos artigos anteriores, bem como esclarecesse certos pontos. Vou fazer isso hoje, com muita lealdade, pra depois continuar nos meus comentarios.

Antes de mais nada: eu disse nos artigos anteriores que não faziam parte do sindicato as casas de música do Rio de Janeiro. Isso é inexato. Fazem parte sim. E infelizmente!

O que me levou a êsse êrro foram os Estatutos que vinha comentando e me foram enviados pelo anonimo "Um Democratico e Negociante", cuja carta publiquei.

Ora êsses Estatutos já tinham sido reformados e a reforma publicada. Essa reforma o "Democratico e Negociante" não me enviou. Com que fim? Com que fim induzir a um êrro um jornal que ia tomar a defesa de varejistas menores e do público?

Não posso propriamente imaginar êsse fim, porquê os novos Estatutos conservam tudo o que já havia de censuravel nos antigos e até ainda são mais severos e antinacionais, como não deixarei de evidenciar em comentario proximo.

Assim, pois, fica o público informado dessa retificação.

Outra retificação de engano a que me induziram os Estatutos velhos é a respeito da mensalidade dos socios. Essa mensalidade não é mais igual pros socios de quaisquer praças.

Dispositivo mais razoavel que o anterior e digno de aplauso.

Quanto ao esclarecimento não vejo que beneficio êle pode trazer prá Associação. Em todo caso faço-o. No meu terceiro artigo, mostrei que pelos processos de venda e revenda a que a Associação obriga os socios, ela demonstrava o seu "revoltante carater trustista". Me objetaram que ao falar da "Associação" eu devia falar em "casas de música". O esclarecimento é êsse. E, como me referiu o meu contraditor, si por acaso alguma casa comercial exorbitar nos preços de capa, a culpa é da casa e não da Associação.

Continuo afirmando que é da Associação. Quem lêr por exemplo os fins da Associação (art. 2.º dos Estatutos atuais) verá que ela tem por fim defender os socios. Defender porêm um comércio, ou moralidade comercial, disso não cogita o Sindicato.

Tanto assim que como me disse o meu contraditor, um socio qualquer pode como e quando quizer, se tornar culpado de exagêros de preço.

Si uma Associação existe que trata sindicalizadamente do comércio, e si pelos Estatutos dessa sociedade os seus socios podem se tornar culposos de exorbitancias sugadeiras do público, quem tem a culpa? é só o socio? Está claro que não.

A "Associação Nacional de Editores e Negociantes de Música" não é só culpada das exorbitações que tenho demonstrado e continuarei a demonstrar; é ainda culpada, (ela, que foi tão habil em prevêr a defesa comercial dos seus socios . . .) é ainda culpada por não esclarecer melhor certos pontos das obrigações dos socios de maneira a não poderem êstes aumentar ainda mais as suas já exaurientes possibilidades de ganho.

Quanto á luta entre as casas editoras do Rio e de S. Paulo, apesar de fazerem todas elas parte dêste Sindicato, reafirmo que essa luta existe. As casás do Rio fazem o possivel pra não vender músicas editadas aqui, e as daqui fazem o mesmo em relação ás edições cariocas. Eu, que adoto nas minhas classes as admiraveis produções de Lourenço Fernandez, Luciano Gallet, Vila Lobos, F. Otaviano, sei bem a dificuldade enorme de encontrar as músicas dêles aqui. E da mesma fórmula, professores do Rio, que adotam músicas de Camargo Guarnieri ou de Cantú, me escrevem do Rio angustiados por não haver músicas

dêsses autores na praça carioca. São raríssimas as casas daqui escapando a esta censura. Quem quizer, que se dê ao trabalho de procurar amanhã, por exemplo, a *Marcha dos Soldadinhos Desafinados*, de Lourenço Fernandez; o *Nhô Chico*, de Luciano Gallet; ou as *Saudades das Selvas Brasileiras*, de Vila Lobos, edição Max Eschig, de que é representante uma casa do Rio. Afirmo que só com dificuldade achará, ou não achará absolutamente. Essa rivalidade, essa luta é vergonhosa e ofensiva. A Associação que pretende "defender e proteger a atividade comercial e editorial dos socios", "no caso de eventuais divergencias reciprocas", porquê não trata de sanar essa luta indecente?

V

Continuo agora comentando os artigos do Regulamento Interno atual da "Associação Nacional de Editores e Negociantes de Música".

Um item diz: "O socio não poderá oferecer gratuitamente aos seus clientes, "edições que viriam compensar a falta de desconto".

Já demonstrei á saciedade como o sindicato fôra providente em evitar qualquer possibilidade dos socios romperem os interesses das grandes casas editoras ou atacadistas. Essa previsão continua, como se vê. A Associação permitia a si mesma pela fixação do cambio, e ás casas editoras ou grandes varejistas,

toda a liberdade discrecionaria e abusiva na colheita do dinheiro público. Previu pois que as socios menores (e obrigados) dela se sentiriam envergonhados com os preços exorbitantes a pedir, a que a Associação ou os socios importantes dela o obrigavam pelo Regulamento, Estatutos e penalidades. A Associação previu ainda que os socios obrigados ("obrigados", está claro, pelo character exclusivista e sindicalista da mesma Associação) previu que os socios obrigados dela, levados por um sentimento natural de justiça, podiam "compensar" a falta do desconto tradicional, oferecendo músicas de choro aos clientes. Então providentemente lascou em cima dos socios esse item E, cuidando até de cortar aos socios menores a faculdade de . . . presentear! E' proibido dar presentes, senhores socios! Que a Associação saiba prever as coisas ninguém discute, porém isso quando as previsões lhe são uteis. Porquê, como já demonstrei no artigo anterior, a mesma Associação não previu nem cuidou de corrigir as lutas editoriais entre as casas do Rio e de São Paulo. Pelas informações que me dão e por catalogos, vejo por exemplo que aqui em S. Paulo, só mesmo a Casa Ricordi e a Casa Chiarato estão em condições de fornecer ao cliente paulista algumas obras "recentes" de compositores editados no Rio. Que as outras casas centrais sejam capazes de provar o mesmo, eu só posso desejar. Porém mesmo o fornecimento das casas citadas é incompletissimo, infelizmente.

Aliás estas considerações me levam a sair um pouco do assunto e denunciar uma vergonha indecente dos nossos meios musicais. A mentalidade dos nossos professores de música e compositores é de mesquinhez tão inenarrável que eles mesmos se combatem de modo feroz. No Rio de Janeiro isso inda está mais ou menos disfarçado por uma elegancia tradicional e mais ou menos fingida entre patricios. Em S. Paulo nem essa delicadeza exterior existe. Professores estrangeiros ha que declaram positivamente não adotar músicas brasileiras.

Por outro lado existe uma rivalidade mesquinha que leva professores nacionais e até estrangeiros (e por via de imitação generalizada, os alunos também) a não adotarem músicas de compositores estrangeiros de nascimento, mas trabalhando e compondo aqui.

Tudo isso prova que o nosso meio musical, com excepções rarissimas, é o mais mesquinho, ignaro, pobre que se pode imaginar. E a êsse meio a Associação veio trazer que beneficios?...

VI

Vou finalmente acabar com os comentarios sobre a Associação Nacional dos Editores e Negociantes de Música, fixando o character antinacional dêsse revoltante sindicato.

Recapitulemos um bocado: No primeiro dêstes

artigos afirmei que pela sua constituição imperialista e de elite, a Associação só podia funcionar opressivamente. E que os benefícios que dela podem advir (quais? um ou outro raro concurso e premio promovido por ela ou pelas grandes casas que se abastecem com a Associação!...) não compensam os males que produz no desenvolvimento nacional. No segundo artigo demonstrei que a Associação não se contentou em desprestigiar o pequeno varejo de São Paulo e do Rio, mas afrontou todo o comércio musical do Brasil. E mais: que pelo seu protecionismo economico, francamente burguês, capitalista, antipopular, ela impedia a descentralização, dificultava os comércios locais, se opondo portanto á disseminação da cultura musical no país. E nos artigos seguintes demonstrei que a Associação, prudentissima no organizar Estatutos e Regulamentos e em ditar leis protecionistas das grandes casas editoras e atacadistas, não subera ser previdente no mais imediato beneficio que podia trazer, e que era acabar com a luta entre as casas editoriais de Rio e S. Paulo.

Eu afirmo categoricamente que se trata dum sindicato antinacional. Desdenha prever os beneficios nacionais que pode trazer e só se preocupa em proteger os socios ricos. E as provas dessa função antinacional do Sindicato estão longe de parar no que indiquei atrás. Vejamos:

A Associação, que se mostrou imprevidente em corrigir as lutas editoriais, tambem até agora não co-

gitou de prever, ela, a previdentíssima! as falsificações de músicas estrangeiras feitas no Brasil. Ha uma quantidade enorme de pecinhas faceis e bonitotas, de autores italianos, franceses, russos, alemães, etc. em edições nacionais. Muitos dêsses autores estão vivos. Qual é o processo de pagamento de direitos autorais? Um diluvio dessas edições são absolutamente clandestinas. Muitas das casas editoras nacionais, defendidas pela imunidade da lonjura da Europa, publicam essas obras sem licença ou contrato com autores e editores. Tudo clandestino. Aparece aqui algum virtuose célebre, executa alguma obra ignorada, a peça faz sucesso, é bisada, etc.? Nem um mês depois ela aparece editada por casa nacional. Quem tratou de direitos autorais? Ninguém. O Brasil está muito longe, não exporta músicas pra na Europa se saber que por aqui as falsificações abundam. Pelo Regulamento de Registro se impõe uma lei, creio de 1907, pela qual os chefes de tipografias são obrigados a enviar, sob multa, dois exemplares de cada obra editada á Biblioteca Nacional si for de literatura, ao Instituto Nacional de Música si for música. Essa lei é respeitada pelas casas editoras? E si é respeitada, como não protestam os diretores do Instituto e da Biblioteca Nacional contra essa falsificação sistematica? E si êles são talmente desleixados que nem tomam o cuidado de observar as edições clandestinas que recebem, a Associação pelo menos êsse benefício não podia "prevêr" que incumbia a ela tambem? O que

sucede? As casas editoras nacionais só se ocupam na infinita maioria dos casos, de editar a bonitoteza internacional. E enquanto isso, deperece a criação nacional e o musico brasileiro está pensando: praquê compor mais, si não me editam a mim e só a Newins, Rougnons, Frontinis e outras excelsas nulidades? Mas de fato a Associação não tem nada que prever a êsse respeito, porquê si ela se intitula "Nacional", o patriotismo e preocupações nacionais dela ficaram reservados apenas ao nome...

Mas outra coisa a Associação previu e veremos agora que previu só pra se tornar mais antinacional. E' o item que diz: O socio se obriga "a não vender edições particulares ou em consignação, vendas estas que passarão a ser feitas pela Associação, a qual aceitará sómente aquelas edições que forem impressas em estabelecimentos tipograficos de socios, ou em casas musicais estrangeiras representadas no Brasil". Haverá no mundo quem não perceba claro, por êsse item, o carater francamente antinacional e antiprogressista da Associação?

O compositor brasileiro está debaixo das garras Associação, e esta suga previsivamente e de antemão todo valor novo que possa aparecer. As condições impostas pra aceitar em consignação qualquer edição particluar são extorsivas. Si a Associação for capaz que comunique a qualquer jornal essas condições e indique assim quanto um artista, que ninguem quer editar, pode tirar duma edição que se fará com o

dinheiro dele. A Associação dirá que êle pode pôr a obra á venda nalguma casa . . . de flores! A não ser mesmo que se deixem depreciativamente sugar pela esfomeada Associação, os compositores brasileiros estão impossibilitados de editar êles mesmos as obras que compoem. E esta nova e brilhante fase do progresso nacional, nós devemos a um sindicato que pomposamente se intitula de "nacional" e cujos proprietarios são na grande maioria estrangeiros.

Tapeação pura. Na verdade essa gente é bem nacional mesmo, só que a patria unica deles é a mais gostosa das patrias, a ilhota do cofre-forte em que poucos vivem. Que bem se importa esta Associação . . . nacional, cheia de "felds", "offs" e "inis", com o papel indecoroso de prejudicar um comércio nacional e prejudicar uma nação! O que me envergonha é que haja pessoas de nome bem brasileiro já, capazes de assinar uma manifestação sistematica de amesquinhamento nacional, como são êsses Estatutos da Associação Nacional (?) de Editores e Negociantes de Música!

E o que se dizer mais dessa obrigação (item J) de "não alugar músicas para leitura ou fins analogos"! Até êsse ponto chegou a esperteza de previsão do trust! Esse processo patriótico de alugar músicas pra leitura, facilitando assim aos compositores o estudo de partituras, de peças caras ou inachaveis, está bastante vulgarizado na Europa e é de deveras patriotico. Na França êle é comum. Com que direito e

com que fim, com que nobreza e com que beneficiamento nacional, a Associação proíbe que se estabeleça também isso aqui?

Pois a todo êste antinacionalismo caracterizado e conciente, transportado dos primeiros Estatutos pros atuais, ainda a Associação ajuntou nestes, mais uma obra-prima de . . . previsão antinacional. E' o Artigo 2 que diz: "A admissão de novas casas de música ficará submetida á aprovação da Diretoria, que estabelecerá a porcentagem de socios que poderá aceitar, em proporção á população das praças, e terá a faculdade de condicionar a admissão, á aquisição dum *stock* inicial, no valor de 1 a 30 contos". De maneira que, absolutamente dominadora como é, a Associação poderá a seu belprazer, não permitir a fundação de nenhuma casa de música mais! Suponhamos que ela considere que pro milhão de habitantes paulistanos são suficientes as casas que já existem e não aceite mais socios. Quem poderá concorrer com as casas já associadas e detentoras da produção internacional! . . .

Com que direito e com que fim, com que nobreza e com que beneficiamento nacional age a Associação? Eu sei: com o direito do capitalismo e com a finalidade sugadeira dos trusts. E o beneficiamento nacional que a Associação propaga é matar um comércio, destruir uma cultura, prejudicar o estudo e encher a bolsa de tres ou quatro negociantes. Estrangeiros. Na verdade a Associação Nacional (!) de

Editores e Negociantes de Música é a praga mais abusiva que jamais prejudicou concientemente o desenvolvimento da cultura brasileira.

O 'BOLERO" DE RAVEL

Sob o patrocínio da Sociedade de Cultura Artística realizou-se ontem o oitavo concerto da temporada Vila Lobos.

O programa era interessantíssimo com o *Concerto em Re Menor*, de Mozart, com Guiomar Novais; as *Danças Africanas*, de Vila Lobos e o *Bolero* de Ravel.

As *Danças Africanas* são talvez a obra-prima da primeira fase de Vila Lobos, uma das suas obras grandes mais instintivas, mais espontaneas, duma deliciosa invenção, obra das mais facilmente compreensíveis do compositor. Já está em pleno gosto do geral do público e é aplaudida a valer e como merece.

Guiomar Novais, ontem, no maravilhoso *Concerto* de Mozart, esteve num dos seus dias divinos. A grande pianista soube tirar de toda a sua parte, as melhores graças, as mais delicadas inflexões, a expressão mais comunicativa e adequada.

Foi um encanto sublime escuta-la assim, no maior esplendor da arte dela, numa riqueza incommensurável de cores suaves. Um momento inesquecível de arte.

Quanto ao *Bolero* de Ravel, êh... o já famoso *Bolero* de Ravel...

Estava mesmo destinado ao maior dos compositores vivos de França realizar essa coisa, afinal das contas, musicalmente facil e esteticamente complicadissima: uma obra-prima que nem por isso deixa de ser um monstro irritante e detestavel.

Provindo dos países ainda tão românticos do Impressionismo, e do descritivismo programatico, que fôra o mais importante animador da evolução sinfonica do seculo passado, Ravel presenciou e auxiliou todo o experimentalismo sinfonico do nosso tempo. Soube compreende-lo? Me parece que absolutamente não.

Si já, de certo tempo pra cá, Ravel me parecia em decadencia, com o *Bolero*, me parece que a decadencia dêle se define. Perdendo gradativamente aquela bonita invenção que possuia. Ravel se tornou muito habilmente um virtuose da orquestra.

Mas a orquestra de que êle e virtuose, já é um passado revelho e longinquo: a orquestra impressionista. Que prodigo de virtuosidade tecnica é a orquestra do *Bolero*! E' fantastico. Jamais a orquestra impressionista, mesmo com Debussy (tão superior, no entanto!...), soou com a sabedoria de equilibrio sonoro e de ciencia das gradações de timbre, como neste *Bolero*.

Mas em que nos adinata êle? Em nada. Em

nada adianta aos esforços dos novos. E não adianta nada como música.

Não adianta nada aos esforços dos novos, porque eles já estão muito longe de buscar nas combinações orquestrais, todas as impudicas virtuosidades de orquestra impressionista que Ravel fornece com o *Bolero*. O que os modernos buscam, não é nem a raridade "equilibrada" das combinações de timbres e muito menos a volúpia dessas combinações. O que procuram é a realidade dos instrumentos em toda a sua pureza brutal e essencial. O que procuram é ainda, a economia de instrumentação, e daí terem sistematizado a orquestra de câmara. Ao passo que Ravel, com um despudor de luxo setecentista, se serve de toda uma grande orquestra apenas pra, numa peça longa, realizar um fortíssimo final. O *Bolero* é um desperdício desumano e diletante, sob o ponto-de-vista dos problemas sociológico-musicais do nosso tempo. E por todas essas razões, ele não adianta nada ao período em que aparece.

E ainda falei que não adianta nada como música. É fato. Um período temático, aliás muito bonito, é toda a "invenção" da obra.

O resto não passa de esperteza virtuosística. E ainda por cima, esperteza fácil, porque na realidade, não é preciso ser nenhum gênio pra imaginar que uma peça consistindo num crescendo enorme, terá efeito seguro sobre o público fácil. E disso não passa o *Bolero* de Ravel. Nós todos, músicos que nos pretende-

mos numa certa elevação estetica, vivemos atacando o Verismo, de Leoncavallo, de Mascagni, de Respighi, de Strauss. Com razão. Mas é essa mesma razão que tem de nos levar tambem á repulsa dêste *Bolero*, que não passa do Verismo mais depreciavel; rebusca do efeito violento e nada mais. Ravel espertamente cás-tiga o seu público, com a repetição obcecante e sensual duma melodia e dum ritmo, pra no fim lhe dar a esmolinha economica e falsamente luxuosa dum "hino ao Sol". Isso não é música! E' virtuosidade verista e da mais desprezivel. Não se trata não da-quele lado simpatico da virtuosidade, que é o abuso de vida diante do perigo. E' a virtuosidade burguêsa, sabidinha, que não arrisca coisissima nenhuma, virtuosidade economica, mais censuravel que a de Liszt, ou de Paganini. Não ha franqueza, não ha saúde, não ha juventude, não tem música, não tem perigo. Ha abuso de tudo, de sabedoria aprendida, de lições alheias, de experiencias proprias, e até um desvirtuamento indignante do nosso tempo. Porquê aquelas mesmas violencias e fatalidades ritmicas que, por exemplo, se encontram expontaneas, heroicas e humanas, em certas obras de Stravinski ou de Vila Lobos, Ravel as sistematiza, as organiza friamente, numa repetição que já não é mais expontanea, irregular, viva, movida pela invenção, mas pensadinha, na perspicacia habilidosa que tem vontade de agradar. Em vez duma invenção musical, uma feitiçaria funambulésca de pagé.

Um mundo de perfeições, enfim, mas perfeições inativas, perversas e falsificadoras. Uma obra-prima monstruosa.

(1930).

O PAI DA XENIA

A pobre da menina é louca como a Rússia. Por acaso nasceu no Brasil, os pais não tendo mesmo nada que fazer lá na terra deles. A menina principiou estudando piano como toda a gente e tinha muitas facilidades, entre as quais ouvido e mimetismo. Com essa ajuda chegou a compor umas pecinhas de autoria do professor dela e tinha gestos de Rubinstein misturado com Maria Carreras. Não podia deixar de ser um genio pro pai.

Foi então que uma sociedade de beneficencia se lembrou de incentivar a pianolatria brasileira, instituindo um concurso pra meninos-prodigios. O premio era de alguns contecos. E a celebridade de inhapa.

O pai do genio não carecia dos contos, porém é bem comodo a gente dar um dinheirinho prá filha sem tira-lo do bolso. Foi procurar o presidente da tal associação de beneficencia. Levou a lourinha junto.

— Bom dia, doutor. Chamo-me Smoleurkif. Esta é a pianista.

— Que pianista?

— Minha filha. Ela vai tomar parte no concurso...

— Ah, muito bem!

— Queria que o dr. escutasse ela primeiro.

— Mas não sou membro do juri...

— Quem é o juri?

— Não posso dizer.

— Tem razão. Mas, dr., o sr. é uma grande capacidade, eu sei... Queria que o dr. aconselhasse um pouco a minha querida Xenia. Xenia venha cá! Dê um beijo pro doutor.

A genia dá o beijo e recebe uma festinha.

— Toque pro dr. escutar.

Meia hora de xaropada. E' incontestavel que Xenia tem jeito pra piano.

— O que o dr. acha?

— Muito engraçadinha! Como ela tem jeito!

— Então, dr., acha?...

— Acha o que?

— Que ela ganha?

— Não posso saber. Não conheço os outros concorrentes e, já lhe falei, não faço parte do juri.

— Mas... Xenia! fique quietinha, minha filha!

— Deixe ela brincar.

— Ela precisa mas é estudar!

— Tambem...

— Eu estou com vontade de inscrever Xenia no concurso...

— Isso eu acho que o sr. deve. A menina tem muito jeito...

— A historia é não saber si ela ganha o prêmio.

— Isso, não lhe posso garantir nada. Ninguém sabe o resultado dum concurso.

— Mas Xenia deve ganhar!

— Ora, meu senhor, nós não conhecemos os outros.

— Que outros! . . . Xenia é um genio! Por isso que não deixo ela entrar no concurso!

O presidente já está se enquisilando com o pai da genia.

— Mas então não explico praquê o sr. veio aqui!

— Vim aqui . . . vim pra lhe falar que minha filha tem que ganhar no concurso! Não vou sujeitar minha filha a ser rebaixada pelos outros!

— Pois então o senhor se retire que estou ocupado!

— Retiro mesmo e minha filha não entra no concurso do senhor! Minha filha não entra num concurso onde ha injustiça!

— Ora o sr. acaba me fazendo perder a paciencia, faz favor, até logo, sim!

— Vam'bora Xenia. Largue disso, já falei! Arranje êsse chapéo direito, boba! Não quero que você entre no concurso! . . .

Xenia não percebe direito porquê tanta voz dura do pai, principia chorando.

— Não chore, boba. Papae dá um presente pra você. Mas você não se rebaixa. Você não entra nesses

concursos de porcaria, não! Papai vai levar você pros Estados Unidos e lá você dá muitos concêrtos e ganha muito dinheiro! Quer um sorvetinho, papai compra?

Xenia diz que sim com os soluços louros.

— Pronto, agora não chore mais. Não suje a roupa, heim! Desaforo!... Havemos de ir embora pros Estados Unidos... Terra de negros, pudera! E olhe! Você não toca mais aquela peça de Vila Lobos não! Si você toca, papai bate em você!...

(1927).

AMADORISMO PROFISSIONAL

Nas artes que precisam intérpretes e utilizam o palco está se intensificando agora uma deformação muito prejudicial: a dos amadores... profissionais.

Amadores sempre houve... E' uma gente no geral amavel, prazer agradabilissimo nas reuniões de familia em que a gente aplaude sem deixar sinal. E mesmo na arte dramatica, em tempos bem mais curiosos que os de agora, o teatro brasileiro quasi que viveu nos circulos de amadores.

Mas agora as vaidades andam mais expostas que as finanças nacionais, e o amadorismo passou dos assustados e aniversarios pros teatros públicos e tantos milréis o bilhete. Ser amador hoje é uma profissão verdadeira.

O sr. Pafuncio Magarinos Bretas, nome que positivamente ninguém neste mundo consegue ter, de primeiro foi um moço muito bem intencionado. Possuía uma voz agradavelzinha, dedilhava com regular semgracidão o manso pinho, sabia sorrir no meio da cantiga e introduzir nela quando sinão quando umas inflexões de fantasioso sal.

Nas horas vagas estudava a ciencia veterinaria. Mas que adoravel bigodinho, o bigodinho do sr. Pafuncio Magarinos Bretas! As donas enlangueciam quando o bigodinho entoava a arte nacional das emboladas e lundús. Se reuniram as donas e sob o pretexto de que o sr. Pafuncio carecia de ir a Caldas tratar do artritismo, obrigaram-o a dar um recitalzinho no salão do Conservatorio. Foi o comêço do fim. A festa rendeu uns contos inesperados que fizeram o sr. Magarinos sarar do artritismo sem Caldas nem Urodonal, nos braços de outras donas que não frequentavam assustados nem patrocinavam recitais.

Acabados os contos, o sr. Bretas se lembrou que uma das donas da classe das patrocinaadeiras, possuía parentes em Ribeirão Preto, a perola do Oeste. Foi falar com ela. Arranjou-se um recitalzinho lá. E como Ribeirão Preto sempre é Ribeirão Preto, cidade do interior apesar de perola, o sr. Pafuncio deu logo a festa no teatro principal da perola. Rendia mais e o público todo podia aplaudir com exorbitancia a arte amadora, o violão, as inflexões e bigodinho de quem não pensava mais em veterinaria.

Ribeirão Preto, Araraquara, Jundiáhy, Caçapava, Pindamonhangaba, Pirassununga, cidades guaranis ou portugues no batismo... Lá vem o sr. Pafuncio Magarinos Bretas passar bilhetes pra mais um recital!

Agora estudemos a situação. São profissionais ou são amadores êsses amadores profissionais? O passar bilhetes, que pro artista verdadeiro sempre foi um rebaixamento humilhante, é de deveras a unica virtuosidade dêsses amadores do profissionalismo. Socorrem-se das relações (alimentam muitas relações!...), socorrem-se das crônicas sociais dos diários, socorrem-se de influências politicas. Socorrem-se de todos os meios, honestos mas imodestos, contanto que os bilhetes sejam passados. E muitas vezes vivem exclusivamente disso. Portanto são profissionais legitimos êsses amadores.

Porêm a arte deles não passa dum brinquedo inocentinho de aniversario. Não fazem o minimo esforço pra se educar no ramo a que profissionalmente se dedicaram. O violão? São detestaveis no violão. Não conhecem o que seja uma cadência perfeita, são incapazes dum ponteio sem falhar som. A voz continua a mesma que Deus inventou: agradavelzinha e natural. Nenhum apuro, nenhuma educação, uma diferença de registros medonha. Os programas são o supra-summum da irregularidade e do mau-gôsto. Junto duma preciosidade popular, a cocega banal de algum compositorzinho reles. Ignorancia artistica,

nenhum preparo tecnico. Portanto são amadores legitimos êsses profissionais.

E no que ficamos? A crítica não pode exercer a sua severidade, por mais respeitosa que esta seja, porquê a crítica não tem nada que vêr com o amatorismo. Porê m o fato é que, sob a desculpa de amatorismo, em recitais continuos, varios por mês, os teatros se abrem, o público aparece e a arte se desvirtua na facilidade, na incompetencia e no banal.

(1929).

O DITADOR E A MÚSICA

No geral é muito raro o homem público que gosta de música. Principalmente no Brasil. Os nossos homens de govêrno só se preocupam de mandar, são por isso excessivamente indiviadulistas. E' portanto muito logico que não se interessem pela música, que de todas as artes é certamente a que mais unanimiza, mais socializa o povo, mais transforma o individuo num sêr realmente republicano. Ora o que pouca gente sabe é que o sr. Getulio Vargas é fortemente musical. E juro que não estou fazendo nenhuma "intriga da opposição" não; é verdade mesmo: o ditador, atual soberano de todas as nossas soberanias, é um sêr muito musicalizado. Vive, por assim dizer, assombrado pela música. A música o obseca. Nos momentos mais agudos da sua existencia, a dôce música o

envolve, o prende nas suas malhas consoladoras, e o ditador principia falando em imagens da mais conspícuca essência musical.

Na plataforma que leu quando apenas candidato da Aliança Liberal, vinha esta passagem impressionante: "Realizada esta (a estabilidade da moeda) tornava-se necessário um *compasso de espera* para que em torno da nova política cambial se processasse o reajustamento da nossa vida econômica".

Pouco entendo de dinheiro e positivamente nada de economia pra estar discutindo essa doutrina do dr. Getúlio Vargas. E muito menos si êle a vai pondo em prática. Ou quem sabe si está no "compasso de espera"; e o Brasil ainda está esperando que se acabe êsse compasso desesperante, pra entrar no coral das nações civilizadas? O que me interessa verificar agora é o apropriado excelente da metáfora. A imagem do compasso de espera está admiravelmente bem aplicada. Raramente mesmo tenho visto metáfora tão exata, demonstrando tamanho conhecimento técnico da matéria que serve de imagem. É perfeito.

Isso surpreende tanto mais que noventa e nove vezes por cento, a música tem sido uma vítima desgraçada dos nossos caçadores de imagens. Me tenho dado ao trabalho de colecionar algumas imagens obtidas com a terminologia musical, e ninguém pode imaginar a coleção de monstruosidade que, apenas ao atá das leituras, ajuntei. Mas outro dia, si Deus quiser, hei-de mostrar aos meus leitores algumas joias dessa

coleção. O que interessa agora, é verificar que o sr. Getulio Vargas, candidato dum partido glorioso, almejando o maior pôsto da nação, desejoso de vencer, num momento solene da vida dele, do assunto e também da nossa patria, soccorreu-se da música pra explicar seus ideias. E aplicou admiravelmente bem a imagem musical.

Ora os tempos passaram. . . Não é licito a ninguém no Brasil ignorar atualmente que houve a "revolução de outubro", não é licito nem possível! E com ela o sr. Getulio Vargas subiu ao lugar que gratuitamente lhe dera a gente nacional. Mas se fez ditador e etc. Nós bem que sabemos a que pandemonio horroroso de politiquices e ambições está convertida agora esta desgraçada terra brasileira. Não me interessa porêem discutir até que ponto, o sr. Getulio Vargas será culpado de tudo isso, certamente a culpa não é só dele. Porêem dei de sopetão num sintoma alarmentissimo. O sr. Getulio Vargas, pra demonstrar definitivamente quão musicalizado está, foi de novo botar discurso e eis que de novo soccorre-se da música pra explicar o que sente. Foi isso no discurso de Petropolis, quando respondia ao sr. Pedro Ernesto insistindo pra que se recuse ao povo nacional o direito das suas liberdades constitucionais. E assim falou o sr. Getulio Vargas: "O regresso ao regime constitucional não pode ser, nem será, contudo, uma volta ao passado, *sob a batuta* das carpideiras da situação deposta. . .

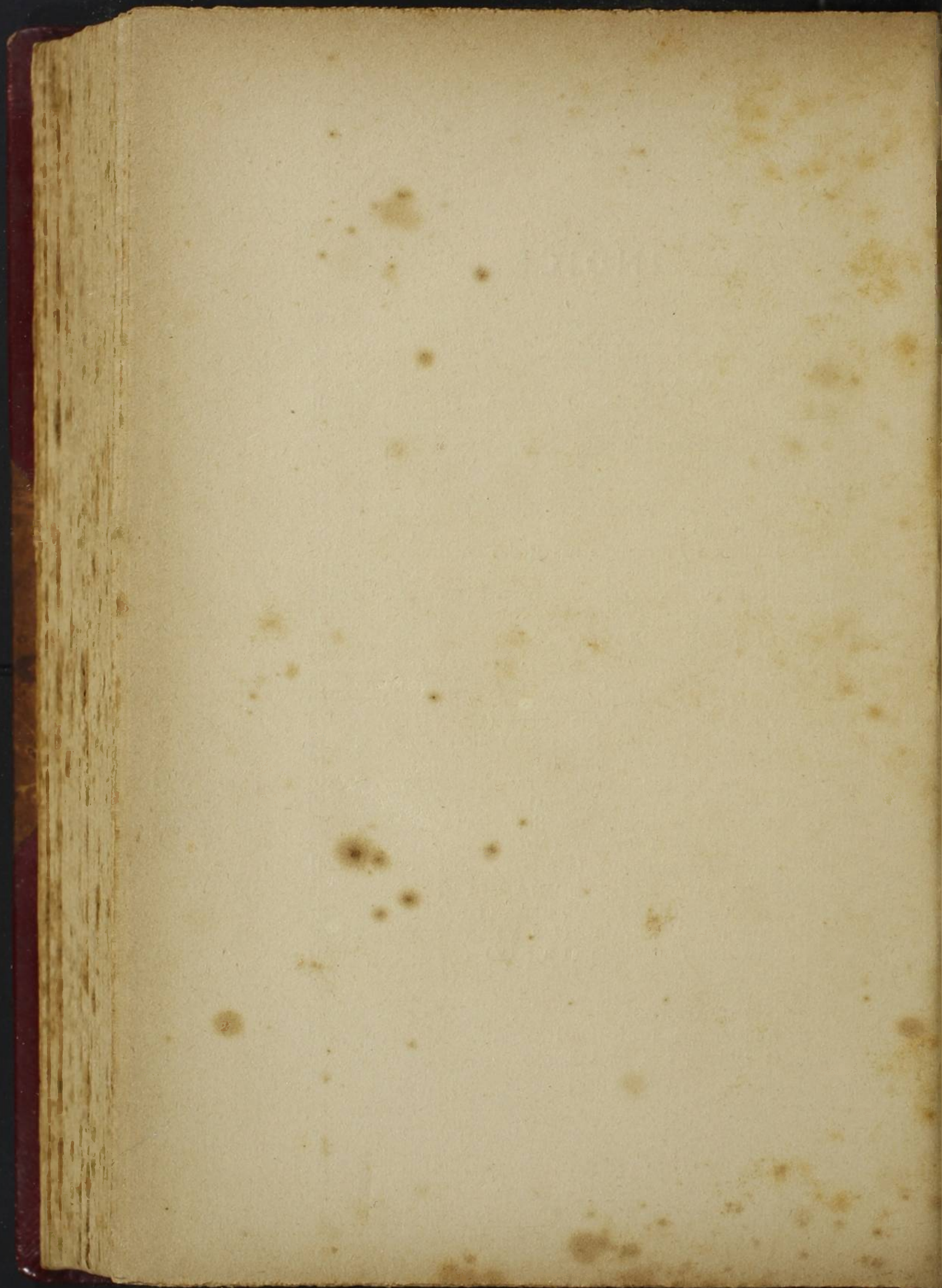
O que teria se passado na tecnica musical do sr. Getulio Vargas pra empregar esta metáfora erradíssima, que não se pode permitir, nem aos leigos da música! Pois então o ditador não sabe mais que uma orquestra é dirigida por um individuo só, pra botar uma batuta na mão de cada carpideira? Aliás, si botássemos uma batuta na mão de cada carpideira da situação deposta, não haveria é orquestra pra executar o sinfonico lamento dos nossos males, pois seríamos 45 milhões de maestros, ou, si quiserem, de carpideiras. A metáfora está errada desta vez, está erradíssima.

Mas de fato é preciso reconhecer que entre o tempo da outra imagem, certa, e o desta, errada, muitos casos e experiencias passaram pelo sr. Getulio Vargas. Talvez hoje êle não tenha mais aquela ânsia de perfeição que tinha de-primeiro; e já esteja convencido que uma orquestra desafinada pode ser dirigida por quarenta maestros duma vez...

(1932).

INDICE

	Pag.
I — MÚSICA DE CABEÇA	7
1 — A Música no Brasil	9
2 — Crítica do Gregoriano	21
3 — O Amor em Dante e Beethoven	41
4 — Reação contra Wagner	57
5 — Terminologia Musical	
6 — O Theremin	72
FOLCLORE	77
7 — Romance do Veludo	77
8 — Lundú do Escravo	85
9 — Influência Portuguesa nas Rodas do Brasil	93
10 — Origens do Fado	111
11 — Berimbau	117
12 — Dinamogenias Políticas	123
II — MÚSICA DE CORAÇÃO	135
1 — Marcelo Tupinambá	137
2 — Ernesto Nazaré	145
3 — Padre José Mauricio	160
4 — Vila Lobos versus Vila Lobos (I a VII)	178
5 — Henrique Oswald: Obras Sinfônicas	212
6 — Henrique Oswald (Morte)	215
7 — Luciano Gallet: Canções Brasileiras	218
8 — Lourenço Fernandez: Sonatina	230
9 — Camargo Guarnieri: Sonatina	234
10 — J. A. Ferreira Prestes (Morte)	238
11 — Germana Bittencourt (Morte)	241
III — MÚSICA DE PANCADARIA	245
1 — Contra as Temporadas Liricas (I a VII)	247
2 — Contra a P. R. A. E. (I a V)	267
3 — Luta pelo Sinfonismo (I a XIV)	285
4 — Contra os Comerciantes de Música (I a VI)	328
5 — O Bolero de Ravel	345
6 — O Pai da Xenia	349
7 — Amadorismo Profissional	352
8 — O Ditador e a Música	355



59

L. G. MIRANDA - EDITOR

AVENIDA S. JOÃO, 340 — S. PAULO - BRASIL

LITERATURA MUSICAL

Mario de Andrade - Compêndio de Historia da Música, 2. ^a edição	15\$000
Mario de Andrade - Ensaio sobre Música Brasileira - Estetica e Folclore	15\$000
128 Mario de Andrade - Modinhas Imperiais (15 modinhas de salão do seculo XIX)	12\$000
Mario de Andrade - Música, doce música	8\$000

TRATADOS

147 Franceschini (F.) - Breve curso de análise musical	20\$000
1002 Gorno rev. S. Archanjo - 2 vol., 1. ^o e 2. ^o pedal	10\$000

PIANO A 2 MÃOS

139 Fructuoso Vianna - Corta Jaca	6\$000
140 „ „ - Miniaturas	7\$000
145 Mignone (F.) - 6 peças infantis	6\$000
148 „ „ - 6 Estudos transcendentos	

VIOLINO E PIANO

133 Camargo Guarnieri (M.) - Canção Sertaneja	5\$000
142 Chiaffitelli (F.) - Intermezzo	4\$500
136 Fructuoso Vianna - Capricho	4\$000

Preço: 8\$000

22499



