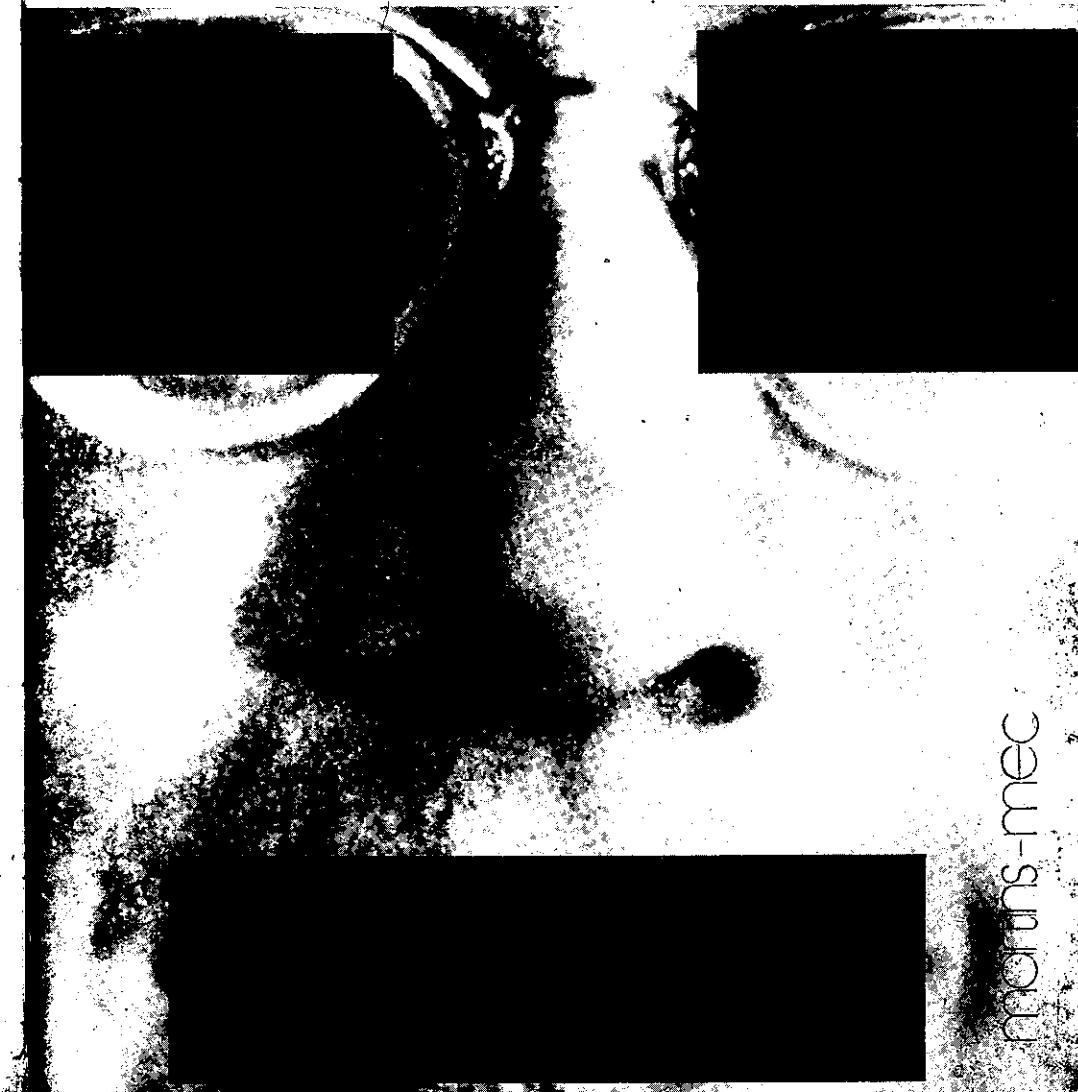


O preço deste livro só se tornou possível devido à participação do INL/MEC que, em regime de co-edição permitiu o aumento da tiragem e consequente redução do custo industrial.

PREÇO: Cr\$ 8,00

MÁRIO DE ANDRADE

ensaio sobre a música brasileira



"Mário de Andrade já se foi. Grande alma e grande escritor, (...) ninguém com mais preocupação de construir algo de novo e de sólido que Mário de Andrade. Lançou-se em especial à elaboração e ao emprêgo de uma linguagem exclusivamente *brasileira* que deu aos seus poemas e aos seus romances um tom nativista muito original, sem nenhuma preocupação nacionalista no sentido clássico do termo (...) a sua morte consagrou-o como a figura mais representativa do modernismo na sua mais pura essência revolucionária, e uma das maiores figuras das nossas letras de todos os tempos."

Alceu Amoroso Lima.

minis-mec

DADOS BIOGRÁFICOS DE MÁRIO DE ANDRADE

Mário Raul de Moraes Andrade, polígrafo e musicólogo brasileiro, nasceu em São Paulo em 9 de outubro de 1893. Fêz seus estudos secundários com os Irmãos Maristas. Diplomou-se em piano no Conservatório Dramático e Musical da capital paulista e ali foi professor de Estética e História da Música. Estreou em livro, em 1917, com *Há uma gôta de sangue em cada poema*, pequena obra enexpressiva, inspirada na Primeira Guerra Mundial, válida contudo pela intenção pacifista de que estava imbuída. Em 1922 Mário de Andrade participou ativamente da Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo e que teria influência decisiva na renovação da Literatura e das Artes no Brasil. A partir desse momento, Mário de Andrade se tornou a principal figura do Movimento Modernista.

Seu primeiro livro de feição moderna, *Paulicéia Desvairada*, surgiu naquele ano, provocando vividas polêmicas. A *Escreva que não é Isaura*, ensaio em que o autor defende a nova estética, veio à luz em 1925. Seguiram-se-lhe *Losango Cáqui* poesia, e *Primeiro Andar*, contos, em 1926; *Cão do Jabuti*, poesia, e *Amar, Verbo Intransitivo*, romance, em 1927, e *Macunaima*, em 1928.

Por essa altura, Mário de Andrade, a par de sua intensa atividade literária, exerceu com grande autoridade a crítica de música e artes plásticas na imprensa. Em 1930, ao publicar *Remate de Males*, como que inaugurou nova fase em sua poesia, que ganha em profundidade o que perde em pitoresco e gratuidade. Nome dos mais respeitados entre os intelectuais da época, dotado de extraordinária capacidade de trabalho, aceitou sucessiva e, por vezes, simultaneamente cargos de grande responsabilidade ligados a problemas culturais. Foi membro da Comissão incumbida da reforma da Escola Nacional de Música e diretor do recém-criado Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo, onde criou os parques infantis (1935). Deve-se-lhe a lei que organizou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, ao serviço do qual efetuou, em 1936, o tombamento dos monumentos históricos paulistas. Fundou, em 1937, a Sociedade de Etnografia e Folclore de São Paulo e foi um dos organizadores do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. Lecionou Estética na Universidade do Distrito Federal (1938) e trabalhou no projeto da Encyclopédia Brasileira, na qualidade de alto funcionário do Instituto Nacional do Livro. Espírito fecundo e infatigável, escreveu ainda *Belazarte*, contos, publicado em 1934; *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo*, ensaio, 1935; *Poesias*, 1941; *O Baile das Quatro Artes e Aspectos da Literatura Brasileira*, ensaios, 1943; *O Empalhador de Passarinho*, ensaio; e *Contos Novos*, no qual firmou prestígio como mestre no gênero. Com *Lira Paulistana* e *O Carro da Miséria*, vindos à luz postumamente, e num só volume em 1947, a poesia de Mário de Andrade impregnou-se de preocupação social, enriquecendo-se de uma nova dimensão.

Mário de Andrade faleceu em São Paulo em 25 de fevereiro de 1945.

EDIÇÃO COMEMORATIVA
DO 50º ANIVERSÁRIO DA
SEMANA DE ARTE MODERNA

1922 - 1972

1972



ano internacional do livro



OBRAS DE MÁRIO DE ANDRADE

OBRA IMATURA contendo:

- 1 - Há uma Gôta de Sangue em cada Poema (poesia).
- 2 - Contos, selecionados do Primeiro Andar.
- 3 - A Escrava que não é Isaura (poética).

POESIAS COMPLETAS.

- 1 - Paulicéia Desvairada.
- 2 - Losango Cáqui.
- 3 - Clá do Jabuti.
- 4 - Remate de Males.
- 5 - O Carro da Miséria.
- 6 - A Costela do Grã Cão.
- 7 - Livro Azul.
- 8 - Lira Paulistana.
- 9 - O Café.

AMAR, VERBO INTRANSITIVO (Romance).

MACUNAÍMA (rapsódia).

OS CONTOS DE BELAZARTE.

ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA.

- 1 - Ensaio sobre a Música Brasileira.
- 2 - A Música e a Canção Populares no Brasil.

MÚSICA, DOCE MÚSICA.

- 1 - Música, doce Música (crítica).
- 2 - A Expressão Musical nos Estados Unidos.

PEQUENA HISTÓRIA DA MÚSICA.

NAMOROS COM A MEDICINA.

- 1 - Terapêutica musical.
- 2 - A Medicina dos E'scretos.

ASPECTOS DA LITERATURA BRASILEIRA (ensaios literários).

- 1 - Aspectos da Literatura Brasileira.
- 2 - Amor e Medo.
- 3 - O Movimento Modernista.
- 4 - Segundo Momento Pernambucano.

ASPECTOS DA MÚSICA BRASILEIRA (ensaios Musicais).

- 1 - Evolução Social da Música no Brasil.
- 2 - Os compositores e a Língua Nacional.
- 3 - A pronúncia cantada e o Problema do Nasal, pelos Discos.
- 4 - O Samba Rural Paulista.
- 5 - Cultura Musical.

ASPECTOS DAS ARTES PLÁSTICAS NO BRASIL.

- 1 - O Aleijadinho.
- 2 - Lasar Segall.
- 3 - Do Desenho.
- 4 - A Capela de Santo Antônio.

MÚSICA DE FEITIÇARIA NO BRASIL.

O BAILE DAS QUATRO ARTES (ensaio).

- 1 - O Baile das Quatro Artes.
- 2 - Arte Inglesa.

OS FILHOS DA CANDINHA (crônica).

PADRE JESUÍNO DO MONTE CARMÉLO.

CONTOS NOVOS.

DANÇAS DRAMÁTICAS DO BRASIL (folclore).

MODINHAS IMPERIAIS.

EMPALHADOR DE PASSARINHO (crítica literária).

ensaio sobre a música brasileira

MÁRIO DE ANDRADE

ensaio sobre
a música brasileira

3.ª edição

Andrade, Mário de, 1893-1945

A568e Ensaio sobre a música brasileira. 3.ed.
 São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972.
 IV, 192 p. ilust.

Bibliografia.

1. Música brasileira 2. Música folclórica brasileira 3. Música popular — Brasil
I. Brasil, Instituto Nacional do Livro, co-ed.
II. Título.

CCF/CBL/SP-72-0334

CDD: 780.981
 781.781
18. 780.420981
 CDU: 78(81)

Indices para catálogo sistemático (CDD):

1. Brasil : Música 780.981
2. Brasil : Música folclórica 781.781
3. Brasil : Música popular 780.420981



LIVRARIA MARTINS EDITORA S.A.

em convênio com o

INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO/MEC

1972

ENSAIO SÔBRE A MÚSICA BRASILEIRA

Capa
LUIS DÍAZ

Supervisão Gráfica
RODOLPHO CERASO

Direitos para esta edição adquiridos pela *LIVRARIA MARTINS EDITORA S.A.*, São Paulo, que se reserva a propriedade artística e literária desta obra.


maria
martins editora
SEDE - EDIFÍCIO MÁRIO DE ANDRADE
RUA ROCHA, 274 - SÃO PAULO
FILIAIS - RIO DE JANEIRO, SALVADOR
BELO HORIZONTE, LONDRINA

S U M Á R I O

Explicação	7
I — ENSAIO SÔBRE A MÚSICA BRASILEIRA	
Primeira Parte — Ensaio sobre a Música Brasileira	11
Música Brasileira	13
Música popular e Música artística	20
Ritmo	29
Melodia	39
Polifonia	49
Instrumentação	54
Forma	61
Segunda Parte — Exposição de Melodias Populares	75
Notas esclarecedoras da grafia musical	77
Música socializada	79
Canto Infantil	81
Cantos de trabalho	85
Danças	90
Danças Dramáticas	100
Canto Religioso	103
Cantigas Militares	105
Cantigas de Bebida	106
Côcos	108
Música Individual	121
Estribilhos (solistas ou corais)	123
Toadas	127
Martelos, Desafios, Chulas	138
Lundús e Modinhas	142
Pregões	146
Nota final	151
II — A MÚSICA E A CANÇÃO POPULARES NO BRASIL	153
Explicação	155
A Música e a Canção Populares no Brasil	163
I — Instituições Públicas	167
II — Discografia	169
III — Bibliografia sobre a Música dos ame ríndios do Brasil	171
IV — Bibliografia sobre a Música Popular Brasileira	175

EXPLICAÇÃO

O "Ensaio sobre a Música Brasileira" aparece neste vol. VI das Obras Completas de Mario de Andrade, tal como está na edição de I. Chiarato & Cia., São Paulo, 1928. Um exemplar desta edição, guardado por Mario de Andrade em pasta destinada aos trabalhos que comporiam o presente volume, traz na fôlha-de-rosto a seguinte nota, escrita a tinta vermelha: "Deve haver por aí um outro exemplar de trabalho, muito anotado, encadernado em couro vermelho e com páginas em branco no fim, para notas. Foi roubado da minha biblioteca, em 1941, naturalmente por um amigo. M. A. VII-42".

Essa homenagem, que tem tanto de apaixonada quanto de desastrosa, impediu pois que Mario de Andrade reajustasse o "Ensaio" para inclusão nas suas Obras Completas e que o editor pudesse agora tentar atualizar de alguma forma esta nova edição do livro. Sabemos apenas que o "Ensaio" contém um êrro, várias vêzes mencionado por Mario de Andrade: está completamente deturpado o ritmo da melodia "Prenda Minha", recolhida por Germana Bittencourt. Embora sem denunciar a fonte do êrro, Mario de Andrade deixou escrita uma informação sobre o caso, nesta ficha bibliográfica sobre o "Ensaio", encontrada num exemplar de "A Música e a Canção Populares no Brasil", onde a incluimos em nota: "Estuda algumas das constâncias e tendências rítmicas, tonais, harmônicas, me-

lódicas e formais da música popular cantada do Brasil. Tem um repositório de 122 melodias populares, de que um numeroso grupo foi colhido diretamente da boca dos cantadores. As outras foram colhidas de pessoas cultas, mas de garantida autenticidade e bom conhecimento do canto popular. Só o documento "Prenda Minhar" é rítmicamente falso, e está rítmicamente certo na harmonização que dessa toada fêz Ernani Braga (*Prenda Minha*, ed. Ricordi)."

A DONA OLÍVIA GUEDES PENTEADO
Homenagem do Autor

Oneyda Alvarenga

1.^A PARTE

*Ensaio sobre a
Música Brasileira*

MÚSICA BRASILEIRA

Até ha pouco a música artistica brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. Isso tinha mesmo que suceder. A nação brasileira é anterior á nossa raça. A propria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória. Os elementos que a vinham formando se lembravam das *bandas de alem*, muito puros ainda. Eram portugueses e africanos. Inda não eram brasileiros não. Si numa ou noutra peça folclorica dos meados do seculo passado já se delineiam os caracteres da música brasileira, é mesmo só com os derradeiros tempos do Imperio que êles principiam abundando. Era fatal: Os artistas duma raça indecisa se tornaram indecisos que nem ela.

O que importa é saber si a obra dêsses artistas deve de ser contada como valor nacional. Acho incontestavel que sim. Esta verificação até parece ociosa mas pro meio moderno brasileiro sei que não é.

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

É que os modernos, ciosos da curiosidade exterior de muitos dos documentos populares nossos, confundem o destino dessa coisa séria que é a Musica Brasileira com o prazer deles, coisa dilettante, individualista e sem importancia nacional

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

Mas um elemento importante coincide com essa falsificação da entidade brasileira: opinião de europeu. O dilettantismo que pede música só nossa está fortificado pelo que é *bem* nosso e consegue o aplauso estrangeiro. Ora por mais respeitoso que a gente seja da crítica europeia carece verificar duma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importancia nenhuma prá Musica Brasileira. Aliás a expansão do internacionalizado Carlos Gomes e a permanencia alem-mar dele prova que a Europa obedece á genialidade e a cultura.

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

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

Europa completada e organizada num estadio de civilisação, campeia elementos estranhos pra se libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosofica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do exquisito apimentado. Si escutam um batuque brabo muito que bem, estão gosando, porém si é modinha sem sincopa ou certas efusões líricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambá, *Isso é musica italiana!* falam de cara enjoada. E os que são sabidos se metem criticando e aconselhando, o que é perigo vasto. Numa toada num acalanto num abôio desentocam a cada passo frases francesas russas escandinavas. Às vezes especificam que é Rossini, que é Boris. ⁽¹⁾ Ora o quê que tem a Musica Brasileira com isso! Si *Milk* parece com *Milch*, as palavras deixam de ser uma inglesa outra alemã? O que a gente pode mas é contastar que ambas vieram dum tronco só. Ninguem não lembra de atacar a italianidade de Rossini porquê tal frase dele coincide com outra da opera-comica francesa.

Um dos conselhos europeus que tenho escutado bem é que a gente si quiser fazer música nacional tem que campear elementos entre os aborigenes pois que só mesmo êstes é que são legitimamente brasileiros. Isso é uma puerilidade que inclui ignorância dos problemas sociologicos, etnicos psico-cologicos e estéticos. Uma arte nacional não se ^{ponto de vista que} ^{impulsionou} ^{interventive} ^{no séc. XIX} ^é ^{inventário} ^{de} ^{nosso} ^{cria} ^{sic.}

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

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

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

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

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

definico
desmilia

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

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

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

O periodo atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção humada do país com a realidade nacional. E é nessa ordem de ideias que justifica-se o conceito de Primitivismo aplicado ás orientações de agora. É um engano imaginar que o primitivismo brasileiro de hoje é estetico. Ele é social. Um poeminho humoristico do *Pau Brasil* de Osvaldo de Andrade até é muito menos primitivista que um capítulo da *Estética da Vida* de Graça Aranha. Porquê este capítulo está cheio de pregação interessada, cheio de idealismo ritual e deformatorio, cheio de magia e de medo. O literismo de Osvaldo de Andrade é uma brincadeira desabusada. A deformação empregada pelo paulista não ritualiza nada, só destroi pelo ridiculo. Nas ideias que expõe não tem idealismo nenhum. Não tem magia. Não se confunde com a prática. É arte desinteressada:

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

O criterio atual de Musica Brasileira deve ser não filosofico mas social. Deve ser um criterio de combate. A força nova que voluntariamente se disperdiça por um motivo que só pode ser indecoroso (comodidade propria, covardia ou pretensão) é uma força antinacional e falsificadora.

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

Assim: estabelecido o criterio transcendent de Musica Brasileira que faz a gente com a coragem dos integros adotar como nacionais a *Missa em Si*

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

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

Onde que estas estão? Na música popular.

MÚSICA POPULAR E MÚSICA ARTÍSTICA

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

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

e Paraná são documentos conhecidos pelo menos em todo o centro litoraneo do país. É um ou outro documento esparso da zona gaúcha, matogrossense, goiana, caipira, mostra belezas porém não basta pra dar conhecimento dessas zonas. Luciano Gallet está demonstrando já uma orientação menos regionalista e bem mais inteligente com os cadernos de Melodias Populares Brasileiras (ed Wehrs e Cia. Rio) porém os trabalhos dele são de ordem positivamente artística, requerendo do cantor e do acompanhador cultura que ultrapassa a meia-fôrça. E requer o mesmo dos ouvintes. Si muitos desses trabalhos são magnificos e si a obra folclorica de L. Gallet enriquece a produção artística nacional, é incontestavel que não apresenta possibilidade de expansão e suficiencia de documentos pra se tornar crítica e prática. Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir á manifestação popular e representa-la com integridade e eficiencia. Carecemos dum Tiersot, dum Franz Korbay, dum Möller, dum Coleridge Taylor, dum Stanford, duma Ester Singleton. Harmonizações dum apresentação crítica e refinada mas facil e absolutamente adstrita á manifestação popular.

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

definido
preservativa
(pragmatico)
Tiersot

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

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

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

PINIÃO (síntese possível da versão popular).

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

PINIÃO (análise prosódica da versão popular).

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

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

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

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

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

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

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

um preconceito. Tudo depende da eficacia do preconceito.

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

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

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

Bem mais deplorável é a expansão da melodia choral do tango. E infelizmente não é só em tangos argentinos... de brasileiros que ela se manifesta. Tem uma influência evidente do tango em certos compositores que pretendem estar criando a... Canção Brasileira! Estão nada. Se aproveitam da facilidade melodica pra andarem por aí tangaicamente gemendo sexualidades panemas.

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

Si de fato o que já é characteristicamente brasileiro deve nos interessar mais, si é preconceito útil preferir sempre o que temos de mais característico: é preconceito prejudicial repudiar como estrangeiro o documento não apresentando um grau objetivamente reconhecível de brasiliade. A marchinha central dos admiráveis Chôros n.º 5 de Vila Lobos (*Alma Brasileira* ed. Vieira Machado, Rio) foi criticada por não ser brasileira. Quero só saber porquê. O artista se utilizou dum ritmo e dum tema comuns, desenvolvidos dum elemento anterior da peça, tema sem carácter imediatamente étnico nenhum, tanto podendo ser brasileiro como turco ou francês. Não vai em nada contra a musicalidade nacional. Portanto é também brasileiro não só porquê o pode ser como porquê sendo inventado por brasileiro dentro de peça de carácter nacional e não levando a música pra nenhuma outra raça, é necessariamente brasileiro.

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

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

O exclusivista brasileiro só mostra que é ignorante do fato nacional. O que carece é afeiçãoar os elementos estranhos ou vagos que-nem fizeram Levy com o ritmo de habanera do "Tango Brasileiro" ou Vila-Lobos com a marchinha dos "Chôros n.º 5" pra quê se tornem nacionais dentro da manifestação nacional. Também si a parte central da "Berceuse da Saudade" de Lourenço Fernandez (op 55 ed Beviláqua) constituisse uma obra isolada não tinha por onde senti-la brasileiramente. Porém essa parte se torna necessariamente brasileira por causa do que a cerca.

Mas o caracteristico excessivo é defeituoso apenas quando virado em norma unica de criação ou critica. Ele faz parte dos elementos uteis e até, na fase em que estamos, deve de entrar com

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

Outro perigo tamanho como o exclusivismo é unilateralidade. Já escutei de artista nacional que a nossa música tem de ser tirada dos indios. Outros embirrando com guaraní afirmam que a verdadeira música nacional é... a africana. O mais engraçado é que o maior número manifesta antipatia por Portugal. Na verdade a música portuguesa é ignorada aqui. Conhecemos um atilho de pecinhas assim-assim e conhecemos por demais o fado gelatinento de coimbra. Nada a gente sabe de Marcos Portugal, pouquissimo de Rui Coelho e nada do populario portuga, no entanto bem puro e bom.

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

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

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

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

RITMO

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

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

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

Já não é possivel verificar a mesma coisa do canto africano pelas melodias que Manuel Quirino registrou na Baía porém no populario brasileiro dos lundús e dos batuques impressiona a frequencia de frases compostas pela repetição sistematica dum só valor de tempo bem pequeno (secoloncheia). Os nossos artistas reconheciais bem isso e quando pastichavam o africano, como é o caso de Gomes Cardim no "Nossa gente já está livre..." (Melodias Populares Brasileiras, Luciano Gallet, ed. cit.), usavam e abusavam desses processos oratorios de ritmo. Inda mais: em certas peças reconhecidas unanimemente ou tradicionalmente como de proveniencia negra como na "Ma Malia" dêste livro essas frases oratorias aparecem e chegam mesmo a criar recitativos legítimos (Ver minha nota sobre o "Lundú do Escravo" em Revista de Antropofagia n.º 5 S. Paulo).

Ora êsses processos de ritmica oratoria, desprovida de valores de tempo musical contrôstavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu pois na música brasileira um conflito entre a ritmica diretamente musical dos portugueses e a prosodica das músicas amerindias, tambem constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma ritmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendencia, como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que expoño em seguida a este Ensaio. Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando á quadratura melodica, funcionam como verdadeiros recitativos.

Ora a essas influências dispares e a esse conflito inda aparente o brasileiro se acomodou, fazendo disso um elemento de expressão musical. Não se pode falar diante da multiplicidade e constância das subtilezas ritmicas do nosso populario que estas são apenas os desastres dum conflito não. E muito menos que são exclusivamente prosódicas porquê muitas feitas elas até contradizem com veemencia a prosodia nossa. O brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ageitando dentro das proprias tendencias adquiriu um geito fantasista de ritmar. Fez do ritmo uma coisa mais variada mais livre e sobretudo um elemento de expressão racial.

É possivel que a síncopa, mais provavelmente importada de Portugal que da Africa (como de certo hei-de mostrar num livro futuro) tenha ajudado a formação da fantasia ritmica do brasileiro. Porém não é possivel descobrir a função dela em muitas das manifestações de ritmica prosódica ou fantasista do brasileiro. E não é possivel porquê si o som da melodia nasce na chamada parte fraca do compasso ou do tempo e se prolonga até uma acentuação seguinte, êle não traz nenhuma acentuação. Pelo contrário: o instrumento acompanhante é que acentua conforme a tradição coreografica e a teoria. Outras feitas a acentuação do canto desorienta de fato a acentuação do compasso mas o som não se prolonga porêm. Outras feitas ainda, que nem no lindissimo coco paraibano do "Capim da Lagoa" a ocorrência de palavras paroxitonas muito acentuadas nas tesis dos tempos melodicos obrigam o cantador a tornar a silaba atona seguinte, verdadeiramente atona, inexis-

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



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



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



Sendo que os sons não acentuados são verdadeiros neumas liquefacentes, prolongando em silabas novas quasi nulas o som acentuado anterior.

Si pois conforme o conceito tradicional da síncopa a gente assunta o nosso populario musical constata que muitos movimentos chamados de sincopados não são sincopa. São polirritmia ou são ritmos livres de quem aceita as determinações fisiologicas de arsis e tesis porém ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinamica fal-

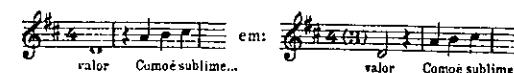
sa do compasso. Eis três exemplos de ritmo livre que nada têm de sincopa:



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

Alem dêstes processos em que se dá acentuação do som, tem outros em que a acentuação não aparece. Assim na silaba *da* em *varanda* do coco "Olê Lioné" (2.ª parte). Este caso, muito corrente pode ser considerado como um... êrro provindo da fadiga do cantador que não sustentou o som da silaba anterior. Mas não é possível concertar o êrro porquê ele se tornou um processo da nossa música, um elemento de expressão já perfeitamente tradicionalizado e não ocasional. Tam-

bem no fandango "Que Moça Bonita" (2.ª parte) aparece outra manifestação dêsse processo, inventando a mudança do binário pra ternário. Em vez de dar em seminimas pontuadas os sons das silabas *trêla* em *estréla* o que fazia a cantiga permanecer binaria, a tradicionalização do processo encurtou os sons criando a introdução dum ritmo novo. Ora tem uma diferença enorme entre a fadiga que leva os recrutados cantando a "Canção do Voluntário Paulista" a reduzir dois compassos quaternários em ternários:



com um efeito que saindo provavelmente da fadiga, até por vezes torna a peça mais fatigante que nem no fandango citado.

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

Isto mesmo sucede com certas cantigas aparentemente sincopadas. Em várias da segunda parte do livro, especialmente no "Meu Pai Cajuê" a gente verifica que o movimento o que faz é se-

guir livremente contanto que dê certo no fim. O cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de *Tempo* mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada *compasso*. E pela adição de *tempos*, talequal fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem nenhum dos elementos dinamogênicos da sincopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que pra ele não provém dumha teorização mas é de essência puramente fisiológica. Coreográfica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres desenvolvidos da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados.⁽¹⁾ São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada têm com o conceito tradicional da sincopa e com o efeito contratemperado dela. Criam um compromisso subtil entre o *recitativo* e o canto estrofico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional.

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

O que é acento e sincopa. Acento: desembate, acentuação, precocidade. Prosódia: intensidade que acentua e freia a lírica.

Isso é uma riqueza com possibilidades enormes de aproveitamento. Se o compositor brasileiro pode empregar a sincopa, constância nossa, pode principalmente empregar movimentos melódicos aparentemente sincopados, porém desprovidos de acento, respeitosos da prosódia, ou musicalmente fantasistas, livres de remexeio maxixeiro, movimentos enfim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai. Efeitos que além de requintados podem, que nem no popular, se tornar maravilhosamente expressivos e bonitos. Mas isso depende do que o compositor tiver pra nos contar...

Tal como é empregada na música popular não temos que discutir o valor da sincopa. É inútil discutir uma formação inconsciente. Em todo caso afirmo que tal como é realizado na execução e não como está grafado no popular impresso, o sincopado brasileiro é rico. O que carece pois é que o músico artista assuma bem a realidade da execução popular e a desenvolva. Mais uma feita lembro Vila-Lobos. É principalmente na obra dele que a gente encontra já uma variedade maior de sincopado. E sobretudo o desenvolvimento da manifestação popular. Isso me parece importante. Se de fato agora que é período de formação devemos empregar com frequência e abuso o elemento direto fornecido pelo folclore, carece que a gente não esqueça que música artística não é fenômeno popular porém desenvolvimento deste. O compositor tem pra empregar não só o sincopado rico que o popular fornece como pode tirar ilações disso. E nesse caso a sincopa do povo se tornará uma fonte de riqueza.

Sincopa
é forma
de fazer
o que é

utilizar
em frequência

abuso -
é de

folclore

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

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

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

nário gaúcho. E as nossas valsas mazurcas e modinhas. É na ritmica destas manifestações principalmente que a gente encontra base nacional por onde variar os metros. Em todo caso isso não me parece problema importante não. A propria invenção mais livre do criador individual lhe dará quando sair do característico popular a variedade métrica que o popular não fornece. Sem cairer pra isso de despencar pro minuete da "Sonatina" de Casella...

MELODIA

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

Vamos a ver os aspectos mais importantes da questão:

A música popular é psicologicamente inexpressiva?

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

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

A gente registra os sentimentos por meio de palavras. As artes da palavra são pois as psicológicas por excelencia. E como os sentimentos se refletem no gesto ou determinam os atos as artes do espaço pelo desenho e pela mimesis coreográfica podem também expressar a psicologia com certa verdade. Tomo *expressar* no sentido de contar qual é a psicologia sem que ela seja sabida de antemão.

Pois a música não pode fazer isso. Não possui nem o valor intelectual direto da palavra nem o valor objetivo direto do gesto. Os valores dela são diretamente dinamogenicos e só. Valores que criam dentro do corpo estados cenestésicos novos. Estas cenestesias sendo provocadas por um elemento exterior (a música) que é recebido por uma determinação da vontade (pois a gente quis escutar a música) são observadas com acuidade particular e interesse pela consciência. E a consciência tira delas uma porção de conclusões intelectuais que as palavras batismam. Estas conclusões só serão

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

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

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

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

e anonima. E como o povo é inconsciente, é fatalizado, não pode errar e por isso não confunde umas artes com as outras, a música popular jamais não é a expressão das palavras. Nasce sempre de estados fisiopsíquicos gerais de que apenas também as palavras nascem. E por isso em vez de ser expressiva momento por momento, a música popular cria ambientes gerais, scientificamente exatos, resultantes fisiológicas da graça ou da comodidade, da alegria ou da tristura.

É isso que o compositor tem de fazer também.

É impossível pra música expressar (contar) o verso:

"Tanto era bela no seu rosto a morte".

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

Pois esta ambientação não implica liberdade individual nem muito menos ausencia de caracter étnico. Não só dentro de regras e fórmulas estreitas os genios souberam ambientar os poemas que musicavam, como nenhum deles depois que a música se particularisou em escolas nacionais, deixou de ser nacional. O dilema em que se sentem os compositores brasileiros vem duma falha de cultura, duma fatalidade de educação e duma ignorância estética. A falha de cultura consiste na desproporção de interesse que temos pela coisa estrangeira e pela coisa nacional. Essa desproporção nos permite sentir na permanencia do nosso ser mediocridades como Leoncavallo, Massenet

ou Max Reger ao passo que uma voz de congo ou de catira é um acaso dentro de nós.⁽¹⁾ A fatalidade de educação consiste no estudo necessário e quotidiano dos grandes genios e da cultura europeia. Isso faz com que a gente adquira as normas desta e os geitos daqueles. E a ignorância estética é que faz a gente imaginar num dilema que na realidade não existe, é uma simples manifestação de vaidade individualista.

Mas como não tenho a minima idea de rejeitar os direitos de expressão individual inda quero esclarecer um bocado o emprêgo da melodica popular.

(1) O problema da sinceridade em arte eu já discuti uma feita em artigo de jornal (Diário Nacional, "Angelo Guido", S. Paulo, 10-XI-1927). Confesso que o considero perfeitamente desimportante. Mas o artista afeiçoado pela tradição e cultura (que não dependeram da escolha dele e vêm dos professores e do ramerrão didático) adquiriu um geito natural de escrever e de compor. E depois não quer mudar esse geito porque é sincero... Isso é bobagem. A sinceridade em arte já principia por ser um problema discutibilíssimo porém mesmo que não fosse, o nosso caso continua desimportante. Além da sinceridade do geito, existe a inteligência que atinge convicções novas. Além da sinceridade do hábito existe a sinceridade intelectual. Desde que a gente chega a uma convicção nova, dá um exemplo nobre de sinceridade, contrariando o hábito, o geito já adquirido pra respeitar a convicção nova. O indivíduo que está convicto de que o Brasil pode e deve ter música própria, deve de seguir essa convicção muito embora ela contrarie aquele hábito antigo pelo qual o indivíduo inventava temas e músicas via Leoncavallo-Massenet-Reger. E isso nem é tão difícil como parece. Com poucos anos de trabalho literário de alguns os poetas novos aparecendo trazem agora um cunho inconfundível de Brasil na poesia deles. Outro dia um músico inda estudante me falava na dificuldade vasta que sentia em continuar o estudo da fuga porque por ter escrito umas poucas obras brasileiras já se acostumara tanto que tudo lhe saía brasileiro da invenção. Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: 1.ª a fase da tese nacional; 2.ª a fase do sentimento nacional; 3.ª a fase da consciência nacional. Só nessa última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidem. Não é nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiramente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos atraíoa, nosso geito nos enfraquece. Mas é nobilíssimo, demonstra organização, demonstra carácter, o que põe a vontade como sentinelas da raça e não deixa entrar o que é prejudicial. E masculino a gente se sacrificar por uma coisa prática, verdadeira, de que beneficiarão os que vierem depois.

Sentimento para Maria

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

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

Alem disso existem as peculiaridades, as constâncias melodicas nacionais que o artista pode empregar a todo momento pra nacionalizar a invenção. As fórmulas melodicas são mais dificieis de especificar que as ritmicas ou harmonicas não tem dúvida. Mas existem porém e não é possível mais imaginar um compositor que não seja um erudito da arte dele. Afirmar que empregamos a síncopa ou a setima abaixada é uma puerilidade. O compositor deve conhecer quais são as nossas tendências e constâncias melodicas. Aliás a setima abaixada é uma tendência brasileira de que carece matutar mais sobre a extensão. Isso nos leva pro hipofrigio e as consequencias harmonicas deri-

vantes alargam um bocado a obcessão do tonal moderno.

E a riqueza dos modos não para aí não. De certas melodias de origem africana achadas no Brasil se colhe uma escala hexacordal desprovida de sensivel cujo efeito é interessantissimo (ver nos Anais do 5.º Congresso Brasileiro de Geografia I.º vol. as melodias colhidas por Manuel Quirino). Este fenomeno é bem frequente. Eduardo Prado no volume sobre o Brasil na Exposição Internacional de 89 (ed. Delagrave, Paris) registra a observação dum músico francês sobre melodias nossas desprovidas de sensivel. E mesmo neste Ensaio vai como exemplo disso a versão paraibana do "Mulher Rendeira" em que a sensivel é evitada sistematicamente.

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

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

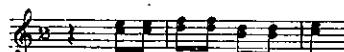
Nossa lirica popular demonstra muitas feitas caracter fogueto, serelepe que não tem parada. As frases corrupiam, no geral em progressões com uma esperteza adoravel. Sem que tenha nenhuma semelhança objetiva, isso nos evoca a alegria das sonatas e tocatas do sec. XVIII italiano. É lembrar a "Galhofeira"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

Dessas progressões melodicas e arabescos torturados possuimos uma coleção vastissima. Lourenço Fernandez no admiravel "Trio Brasileiro" (ed. Ricordi, Milão) emprega a simples gradação descendente com sons rebatidos:

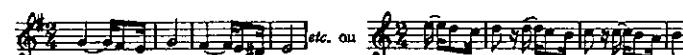


Essa fórmula esquematica é frequente na nossa música popular e se manifesta tambem numa infinidade de variações. No "Luar do Sertão", na "Cabocla do Caxangá", no "Apanhei-te Cavaquinho" de Ernesto Nazaret, nas estrofes de muitas peças reveladas aqui, etc. etc.. Nos nossos contrapontos de flautas das orquestrinhas e chôros vem muito disso. No "Arrojado" de Ernesto Nazaret (ed. Beviláqua, Rio) a gente percebe logo o caracter flautístico pelo requebro relumiente do arabesco.

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



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



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

E quem não reconhece logo um patrício no requebrado:



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

(*) de Villa-Lobos.

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

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

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



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



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



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

Será possível descobrir ainda outras constâncias melodicas porém isso deixo pros musicos mesmo. Os admiraveis Chôros de Vila-Lobos, pra conjuntos instrumentais de camara (v. Chôros n.º 2, ed. C. Artur Napoleão; Chôros n.º 4, ed. Max Eschig), todos são verdadeiros mosaicos de constâncias e elementos melodicos brasileiros.

POLIFONIA

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

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

Porém esse caráter é muito pouco nacionalizador porque a música artística não pode se restringir aos processos harmónicos populares, pobres por demais. Tem que ser um desenvolvimento erudito deles. Ora esse desenvolvimento coincidirá fatalmente com a harmonia europea. A não ser que a gente crie um sistema novo de harmonizar, abandonando por completo os processos já existentes na Europa. Carecia abandonar desde as sinfonias

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

e diafonias pitagoricas, desde o conceito do acorde por superposição de terças, e a gerarquia dos graus tonais, desde os cromatismos, alterações, apogiaturas etc. etc. até as nonas, undecimas, decimasterceiras, a atonalidade e a pluritonalidade dos contemporaneos. Ora isso é um contrassenso porquê uma criação dessas, sem base acustica sem base no populario, seria necessariamente falsa e quando muito individualista. Jamais nacional.

E aliás seria possivel uma criação assim que deixasse de já ser europea? Creio que não porquê iria coincidir com a atonalidade e a pluritonalidade modernas.

Alem disso mesmo os modos ou as escalas exóticas, quer aqueles por intermedio dos tons-de-igreja, quer êstes pela rebusca do pitoresco e do novô, já frequentam a harmonização europea abundantissimamente desde o Romantismo e lhe levaram uma liberdade e variedade que ninguem não tira dela mais.

A harmonização europea é vaga e desraçada. Muito menos que raciais, certos processos de harmonização são individuais. Todas as sistematizações de harmonização que nem o cromatismo de Tristão, os acordes alterados franckistas, as nonas e undecimas do Debussismo, principiaram com um individuo. Porém como êste individuo tinha valor e se afirmou, o processo dele foi aproveitado por outros não só do mesmo país como de tôda a parte e num átimo o processo perdeu o caracter nacional que poderia ter. Haja vista a harmonização de Debussy que fez fortuna até no jazz! E por causa de Schoemberg a gente pode falar que a atonal-

dade é austriaca? E por causa de Tartini serão italianos o maior e o menor modernos?

É absurdo pretender harmonização brasileirá pois que nem a Alemanha nem a Italia nem a França com seculos de formação nacional, jamais não tiveram isso e adotaram as quartas e quintas do organo talvez latino e as terças e sextas do falso-bordão talvez celtico.

Na infinita maioria dos documentos musicais do nosso populario persiste o tonalismo harmonico europeu herdado de Portugal. Nossa harmonização tem que se sujeitar consequentemente ás leis acusticas gerais e ás normas de harmonização da escala temperada. Os processos de enriquecimento dessa concepção harmonica, pluritonalidade, atonalidade, quartos-de-tom, já estão se desenvolvendo e sistematizando na Europa. E mesmo que um processo novo apareça por aqui: é invenção individual, passível de se generalisar universalmente. Não poderá assumir caracter nacional.

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

como alterações tudo isso já ocorre na harmonização europeia tambem...⁽¹⁾

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

Em Vila-Lobos a maneira de polifonizar já não é mais o emprêgo direto do processo popular mas uma ilação vasta dele. Si por vezes neste compositor o processo se conserva nacionalmente reconhecível (Seresta n.º 11, "Redondilha" seresta n.º 6, "Na Paz do Outono" ed. C. Artur Napoleão), si por vezes a genialidade da invenção torna a obra impossível da gente discutir (o baixo-obstinado da "Nesta Rua", Ciranda n.º 11) sempre isso contém o perigo iminente de amolecer, abafar, desvirtuar o caráter nacional da invenção. E é mesmo o que sucedeu algumas feitas. A ilação, a generalização,

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

o desenvolvimento dos processos populares tem de ser feito sempre com muito critério porque senão a peça pode perder o caráter nacional, como é o caso do trio "Serrana", aliás esplêndido, de Henrique Osvaldo (ed. Ricordi, Milão).

O problema é bem subtil e merece muito pensamento, muito raciocínio dos nossos artistas. Nada impede por exemplo que os processos de melodia acompanhante que os nossos violeiros empregam sistematicamente no baixo, passem às outras vozes da polifonia. Esse baixo se manifesta às vezes como melodia completa e independente, apenas concordando harmonicamente com a melodia da *vox principalis*. É como o conceberam L. Gallet em "Foi numa Noite Calmosa" das Melodias Populares Brasileiras (ed. cit.) e Camargo Guarnieri no Andante da Sonatina. Ora são simples elementos melódicos de transição ou simples floreios episódicos de enriquecimento. Estes elementos são bem característicos. E estão muito bem caracterizados na modinha "Meu Coração" de Lourenço Fernandez (ed. Beviláqua). Nas Cirandinhas n.º 7 "Todo Mundo Passa" (ed. C. Artur Napoleão) o caráter infantil com que a peça é concebida me parece que não justificava os elementos desse gênero, meramente convencionais e descaracterizados que aparecem na primeira parte.

Quanto aos processos já europeus de polifonização eles são muito perigosos e na maioria das feitas descaracterizam a melodia brasileira. Ou pelo menos a revestem muito mascaradamente. É o que a gente pode observar no "Sapo Jururú" tratado por Vila-Lobos nas Cirandas n.º 4, "O Cravo brigou com a Rosa" (ed. C. Artur Napoleão) e mais

fortemente ainda na "Puxa o Melão" de Luciano Gallet (Melodias Populares, ed. cit.) na qual a repetição canônica no acompanhamento, da própria melodia principal, apesar do brasileirismo incontrastável desta, assume o aspecto de mera retórica europeia. Também no 1.º Tempo do "Trio Brasileiro" de Lourenço Fernandez (ed. Ricordi), a exposição do tema em *fa menor* segue descaracterisadamente na dialogação imitativa de violino e violoncelo, ao passo que na exposição do 2.º tema em *la b maior* o acompanhamento do piano, mais característico, torna bem mais aceitável a imitação. Processos desses não só não ajuntam caráter à obra como podem descaracterizá-la.

INSTRUMENTAÇÃO

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

"Rebeca, frauta, pandêro,
Crarineta, violão,
Um bandão de cavaquinho,
Um ofisereide, um gaitero
Que era um cabra mesmo bão,
Caxambú..."

Mais pra diante ajunta o recorreco, o que faz a gente maliciar que a enumeração foi em parte determinada pelo acaso do metro... Porém é incontestável que na orquestrinha do poeta a gente reco-

nhece a sonoridade mais constante da instrumentação nacional. Mesmo os agrupamentos praceanos se aproximam disso bem. Nas orquestrinhas dos fandangos praieiros de S. Paulo ocorre com mais frequência o conjunto: rebeca (violino) viola, pandeiro, adufe, machete. A sanfona que está influindo bem na melódica da zona mineira, é acompanhada por triângulo nos fuas de Pernambuco.

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

Não se trata de desafinação com a qual não posso contar aqui, está claro. Se trata de caráter de sonoridade, de timbre. Ora o timbre sinfônico da tal de orquestrinha coincidia bem, com a sonoridade musical mais frequente dos solistas e dos conjuntos vocais brasileiros. Muitíssimo mais tosca e sem refinamento, era em última análise a mesma sonoridade quente ingenua verde do admirável Orfeão Piracicabano. Quem escutar com atenção nisso um conjunto coral estrangeiro desses que nos visitam, russos, italianos, alemães e um conjunto

brasileiro põe logo reparo numa diferença grande de timbre. E essa timbração anasalada da voz e do instrumento brasileiro é natural, é climatica de certo, é fisiologica. Não se trata do... efeito tenorista italiano ou da fatalidade prosodica do francês.

Talvez tambem em parte pela frequencia da cordeona (tambem chamada no país de sanfona ou de harmonica), das violas, do oficleide, por um fenomeno perfeitamente aceitavel de mimetismo a voz não cultivada do povo se tenha anasalado e adquirido um numero de sons harmonicos que a aproxima das madeiras. Coisa a que propendia naturalmente pelas nossas condições climaticas e pelo sangue amerindio que assimilâmos. O anasalado emoliente, o rachado discreto são constantes na voz brasileira até com certo cultivo. Estão nos coros maxixeiros dos cariocas. Permanecem muito acentuados e originalissimos na entoação nordestina. Dei com êles um sabado de Aleluia no cordão negro do "Custa mas Vai" em S. João Del Rei. Tornei a escuta-lo num Boi-Bumbá em Humaitá, no rio Madeira. E numa Ciranda no alto Solimões.

E é perfeitamente ridiculo a gente chamar essa peculiaridade da voz nacional, de falsa, de feia, só porquê não concorda com a claridade tradicional da timbração europea. Ser diferente não implica feiura. Tanto mais que o desenvolvimento artístico disso pelo cultivo pode fazer maravilhas. Da lira de 4 cordas dos rapsodos primitivos a Grecia fez as 15 cordas da citara. Do santir oriental e do cimbalon hungaro que Lenau inda cantou, ao piano de agora, que distância através de todas as variantes de clavicordios! Da escureza e dos erres arranhentos da fala dele o francês criou uma escola de canto magnifica. Nosso timbre vocal possui um

caracter passivel de se aperfeiçoar. No canto nordestino tem um desproposito de elementos, de maneiras de entoar e de articular, susceptiveis de desenvolvimento artistico. Sobretudo o ligado peculiar (tambem aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheghei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom. Pode-se dizer que empregam sim. Evidentemente não se trata dum quarto-de-tom com valor de som isolado e teorico, baseado na divisão do semitom, que nem o posto em jôgo faz alguns anos pelas pesquisas de Alois Haba. Mas o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionalmente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta ás vezes se apoia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, caracteristicas e dum encanto extraordinario. São manifestações nacionais que os nossos compositores devem de estudar com carinho e das quais, si a gente possuisse professores de canto com interesse pela coisa nacional, podia muito bem sair uma escola de canto não digo nova, mas apresentando peculiaridades etnicas de valor incontestável. Nacional e artistico.

Mas eu estava falando na divulgação silvestre que o violino já tem entre nós. É fato. Tambem na minha viagem fecunda pela Amazonia, tive occasião por duas feitas de examinar violinos construidos por tapuios que não conheciam nem Manaus. E ainda nesses a factura produzia uma timbração estranha que acentuava sem repugnar o anasalado proprio do instrumento. As rebeças de Cananeia tambem são feitas pela gente de lá.

O importante pro sinfonista nacional não me parece que seja se servir pois duma orquestra absolutamente tipica. Haja vista o caso do jazz. Si é certo que a influência dele vale bem; si sem êle não podemos imaginar a existencia do Octeto, de Strawinsky ou de "Jonny spielt auf" da Kreneck: o valor dele como enriquecimento sinfonico me parece pequeno. Porquê o fato dos instrumentos polifonicos de percussão que nem o piano e o xilofone fazerem parte quasi obrigada das obras sinfonicas de agora, o fato ainda do protagonismo até solista que a bateria adquire certas feitas (por ex. no Nono, de Vila-Lobos) si coincidem com manifestações e tendencias do jazz: são mais uma circunstancia de epoca que influência afroamericana. Não é por causa do jazz que a fase atual é de predominancia ritmica. É porquê a fase atual é de predominancia ritmica que o jazz é apreciado tanto. E com efeito, pra citar um caso só, a "Sagração da Primavera" de Strawinsky é anterior á expansão do jazz na Europa e é já uma peça predominantemente ritmica, com uma bateria desenvolvida que... profetisava o jazz.

O sinfonismo contemporaneo, que não é de nenhuma nacionalidade, é universal, pode perfeitamente ser brasileiro tambem. O que não quer dizer que os nossos compositores devam trata-lo que nem fizeram Levy, Nepomuceno e infelizmente inda fazem alguns novos. *Porquê é justamente a maneira de tratar o instrumento quer solista quer concertante que nacionalisará a manifestação instrumental.* Nossos sinfonistas devem de por reparo na maneira com que o povo trata os instrumentos dele e não só aplica-la pros mesmos instrumentos como transporta-la pra outros mais viaveis sinfoní-

nicamente. Porquê sí o artista querendo numa obra orquestral dar um ponteio que nem o usado pelos violeiros e tocadores de violão, puser na partitura *um bandão de cavaquinho*, vinte violas e quinze violões, está claro que será muito difícil pelo menos por enquanto encontrar mesmo nas cidades mais populosas do país, numero de instrumentistas capazes de arcar com as dificuldades eruditas da cooparticipação orquestral. Si é possivel e recomendavel que os nossos compositores escrevam peças pequenas pra canto e viola, pra violão e flauta, pra oficleide caxambú e piano, etc. etc. e mesmo pra conjuntos de camara mais ou menos tipicos, um número orquestral de instrumentos caracteristicos dificultava enormemente a execução da peça. Por isso e tambem pela eficiencia de instrumentos de maior sonoridade, a transposição de processos é justa e bem recomendavel. Aliás é o que está se fazendo com os compositores contemporaneos que tomei por mestres neste Ensaio. E já que toquei nisto peço desculpa a outros compositores que tambem trabalham a coisa nacional por não citar as obras deles. Não cito porquê inda não se distinguem por uma dedicação ao problema, que tenha eficiencia social.

Pois, voltando pro assunto: acho que as possibilidades de transposição inda são maiores do que o já feito. Ou menores... Porquê a transposição pode desvirtuar ou desvalorizar o instrumento. Como é o caso por exemplo de certas passagens do violino (especialmente os pizicatos da "Sertaneja") na "Suite pra canto e violino" de Vila-Lobos (ed. Max Eschig). Mas nossos ponteos, nossos refrões instrumentais, nosso ralhar, nosso toquer rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos

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

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

Pois em orquestras comuns mas concebidas assim, o instrumento tipico viria ajuntar o seu valor sonoro novo e a sua eficiencia de caracterização. Nossos compositoresinda não imaginaram nisso bem. A propria maneira seccionada, dialogante com que é tratada tantas vezes a orquestração moderna facilita a introdução nela de instrumentos tipicos. Um instrumentador bom pode numa orquestra tirar muito efeito com uma sanfona, com a marimba, com duas, quatro violas e outros instrumentos polifonicos. E mesmo os instrumentos solistas servem tambem, está claro. E podemos criar agrupamentos de bateria completamente nossos. Possuimos um diluvio de instrumentos amerindios e africanos que merecem estudo mais inteligente da parte dos nossos construtores de instrumentos e dos nossos compositores. É ocioso enumerar todos aqui, mesmo porquê não posso garantir que a minha colheita já esteja completa. Mas um estudo do grupo das tres flautas pareci, ("Rondonia" Roquette Pinto) ou das numerosas flautas dos Aparai ("In Düster des brasiliandischen Urwalds", F. Speiser) por exemplo, é absolutamente recomendavel. Tanto mais que os instrumentos pareci não devem ser chamados de flautas, pois a sonoridade deles por causa do material e da embocadura, na certa que é diferente. E o batacotô o checherê o ganzá o caiguatazú o curugú e jararaca a inubia o adjá afofiê membí membí-chuê membítarará agogô vatapí maracá boré oufuá etc. etc. podem servir de condimento ocasional e porventura permanente. A música brasileira o que carece em principal é do estudo e do amor dos seus musicos.

FORMA

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

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

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

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

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

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

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

Tambem quanto a formas corais possuimos nos reisados e demais danças dramaticas, e nos cocos muita base de inspiração formal. Nos cocos então as formas corais variam esplendidamente.

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

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

Mas os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que êle pode ter.

País de povo desleixado onde o conceito de Patria é quasi uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumanisa os seus homens na vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade, a unanimidade psicologica, uniformes e comoventes independeram até agora dos homens dele que tudo fazem pra disvirtua-las e estraga-las; o compositor que saiba ver um bocado alem dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O côro unanimiza os indivíduos. Não acredito que a música adoce os caracteres não. Si nos tempos de Shakespeare adoçou já não faz isso mais não. Os circulos musicais que assunto de longe são sacos de gatos. A música não adoça os caracteres, porêm o côro generalisa os sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferocia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo chôro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul. Carece que os sergipanos se espantem na doçura de topar com um verso deles numa toada gaúcha. Carece que a espanholada do baiano se confraternise com a mesma baianada do goiano. E si a rapaziada que feriram o assento no pastoreio perceberem que na Ronda gaúcha, na toada de Mato-Grosso, no abôio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norte-riograndense, uma chula do rio Branco, e até no maxixe carioca, e até numa dança dramatica do rio Madeira, lugar de mato e rio, lugar que não tem gado, persiste a mesma obsessão nacional pelo boi, persiste o rito do gado fazendo do boi o bicho nacional por excelencia... É possivel a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade

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

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

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

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

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

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

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

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

sucessão obrigatoria de peças. Uma das minhas alunas me exemplificou isso bem com uma roda grande composta de tres melodias tradicionais reunidas e que as crianças da terra dela jamais imaginariam que não fosse uma roda só. Os cortejos semi-religiosos semi-carnavalescos dos maracutús nordestinos não são mais que uma suite. Nas cheganças e reisados a mesma forma é perceptível. O fandango do sul e meio do Brasil si na maioria das feitas é sinonimo de bairarico, função, assustado (aliás o proprio baile é uma suite) muitas vezes é uma peça em forma de suite.

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

Imagine-se por exemplo uma Suite:

1 — *Ponteio* (prelúdio em qualquer metrica ou movimento);

2 — *Cateretê* (binario rapido);

3 — *Coco* (binario lento), (polifonia coral), substitutivo de sarabanda);

4 — *Moda* ou *Modinha* (em ternario ou quartenario), substitutivo da Aria antiga);

5 — *Cururú* (pra utilisação de motivo americano), (pode-se imaginar uma dança africana pra

empregar motivo afrobrasileiro), (sem movimento predeterminado);

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

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

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

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

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

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

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

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

coincidir com uma pesquisa de outro e muito menos aceitá-la pronto: vira pra nós um imitador frouxo ⁽¹⁾). Isto se dá mesmo entre literatos, gente que por lidar com letras é supostamente a mais culta. A mais bebeda, concordo.

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

A nossa ignorância nos regionaliza ao bairro em que vivemos. Nossa preguiça impede a formação de espíritos nacionalmente cultos. Nossa paciencia faz a gente aceitar êsses regionalismos e êsses individualismos curtos. Nossa vaidade impede a normalização de processos, formas, orientações. E estamos embebidos pela cultura europeia, em vez de esclarecidos.

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

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

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

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

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

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

2.a PARTE

Exposição de Melodias Populares

Notas esclarecedoras da grafia musical

Os sinais de notas entre parenteses e excedendo do compasso indicam prolongamentos pequenos de som feitos pelo cantador.

Nas peças sem segunda voz obrigada as notas duplas indicam variantes melodicas.

Nos compassos em que a seminima é unidade de tempo indico apenas o número dos tempos.

O sinal > indica acentuação mais intensa.

O sinal — indica acentuação menos intensa.

O sinal *M/* indica apressando pequeninho.

O sinal *~~*indica pequena mutação do andamento pra mais devagar. Mutação e não ralentado.

Musica Socializada

Canto Infantil

Acalanto. Higiene

162.

BRAGANÇA (S. Paulo).

Mu . ca . ma bo . ni . ta, Vin . da da Ba . i . a. To . ma xê te me . ni . no, La . vai na ba . ci . a!

I.
Mu eama bonita,
Vinda da Baía,
Toma êste menino
Lavai na bacia!

II.
Bacia de prata
Lavada com sabão,
Toma êste menino
Vesti-lhe o roupão!

III.
Roupão de veludo,
Touquinha de filó,
Camisa de renda
Lhe deu a voyô.

Na versão de Franca, além de variantes nestas três estrofes, tem mais duas:

IV.

Menina bonita
Não dorme na cama,
Dorme no regaço
Da sua mucama.

V

Vovô é muito brava,
Não gosta de manha:
Bate com cipó
Na bundinha de Loló!

Acalanto.

Nigue Ninhas

PARAÍBA

Nigue nigue ni.nhas Tão bo.ni.ti.nhas Ma.cam.ba, vi o - la, De pa - ri e gangu.nhas!
Eh... Im - bê tumbe . ia Mu.sango - la Qui - na qui - né!

Nigue nigue ninhas
Tão bonitinhas
Maeamba, viola,
De pari e ganguinhas!
Eh!..
Imbê tumbelá
Mussango-lá
Quina quiné!..

O texto vai grafado como... senti. Não conheço língua de africano e a volta foi cruel.

Acalanto

João Cambuête

PERNAMBUCO.

João, dão João! João Cambuête, Meu filho, Toma lá tua te.ta, meu filho, Eh' dão João.

João, dão João!
João Cambuête,
Meu filho,
Toma lá tua teta,
Meu filho,
Eh!... dão João!

Roda

A Pombinha voou

TAUBATÉ (S. Paulo).

Ma - ri - a, quando tu fo - res, Me - res - cre - va lá do ca - mi - nhô; Si - não ti - ve res - pa -
pel. Nas a - sas dum passa - ri - nhô! A pom - bi - na vo - ou sem dô! A Ma - ri - a foi - se em -
bo - rae me dei - xou! A pom - bi - na vo - ou sem dô! A Ma - ri - a foi - se em - bo - rae me dei - xou!

I

Maria, quando tu fores,
Me escreva lá do caminho;
Si não tiveres papel,
Nas asas dum passarinho!

Refrão A pombinha voou sem dô!
A Maria foi-se embora e me deixou { bis..

II

III

Nas asas dum passarinho
Eu não posso escrever;
As asas são de penas
Com penas não escreverei.

De boca faz um tinteiro,
Da língua pena dourada,
Dos dentes letra miuda,
Dos olhos carta fechada!

Refrão
A pombinha etc.

Refrão
A pombinha etc.

Roda

Cancinha nova

CAPITAL FEDERAL.

Mamãi eu vou, Mamãi eu vou buscar A ca - no - tinh a no.v a Que ca - fu no mar!

I
Mamãi eu you,
Mamãi eu vou buscar,
A canoinha nova
Que caiu no mar!

II
Pus o cravo na janela
Pra sinh'Aninha cheirar,
Sinh'Aninha de preguiça
Deixou o cravo murchar.

III
Menina dos olhos grandes
Não olhe pra mim chorando,
Que os teus olhos são a causa
De eu andar assim penando.

Roda

Sodade

MINAS.

Caiu um cravo do céu, So . da . de! De tão alto desfolhou; So . da . de! Quem qui .
nê casá cu . migô. Ai, So . da . de! Vá pe . dia quem me criô. Ai, So . da . de!

Caiu um cravo do céu,	Quem quisé moço bunito,
— Sodade! —	— Sodade! —
De tão alto desfolhou;	Arme um laço na parede;
— Sodade! —	— Sodade! —
Quem quisé casá cumigo,	Inda onte apanhei um
— Ai, sodade! —	— Ai, sodade! —
Vá pedi a quem me criô.	Num laço de fita verde!
— Ai, sodade! —	— Ai, sodade! —

Roda

Padre Francisco

CANANÉIA (S. Paulo).

Se . nhor pa . dre Fran . cis . col O que é, meu a . mor? Se . nhor pa . dre Fran .
cis . col . O que é, meu a . mor? É u . ma velha mu . ito vo . lha que aqui vem se confes .
sá (r). E de . poi s de con . fess a . sa . da dois bei . ji . nhos vou lhe dâ (r). Mande en . trá (r)! Mande en .
trá (r)! Qu'eu já vou lhe confes . sá (r). E de . poi s de con . fess a . sa . da du . as prag a eu vou ro . gá (r)!

— Senhor padre Francisco! { bis
— O que é, meu amor? { bis

— É uma velha muito velha — Mande entrá (r)! Mande en-
Que aqui vem se confessá (r), [trá (r)!
E depois de confessada Que eu já vou lhe confessá (r).
Dois beijinhos vou lhe dâ (r). Duas pragá (s) eu vou rogá (r)!

Roda

Sambalelê

LARANJAL (São Paulo).

Samba . lelê lá do en . te, 'Stá com a cabeça que - bra . da, — Samba . lelê preci . ca . va
É dumas boas lam . ba . das — Pi . sa, pi . sa, pi . sa mulata, Pisa na barra da
sa . la, mulata! — Pi . sa, pi . sa, pi . sa mulata, Pisa na barra da sa . la, mulata! } bis.
— Sambelelê está doente,
Está com a cabeça quebrada,
— Sambelelê precisava
É dumas boas lambadas

I.

Pisa, pisa, pisa mulata
Pisa na barra da saia mu- lata! } bis.

II.

— Oh, mulata bonita,
Como é que se namora?
— Põe-se o lencinho no bolso,
Com as pontinhas de fora.

Pisa, pisa etc.

— Oh, mulata bonita
Onde é que você móra?
— Moro na praia Formosa,
E daqui vou-me embora!

III.

CANTOS DE TRABALHO

Ronda

R. GRANDE DO SUL.
(Zona missionária).

Meu ca . valo tá can . sa . do, Meu re . lho tá reben . ta . do, Minhas es . poras tão que-
bras, Meu laço tá desar . ma . do.

Meu cavalo tá cansado,
Meu relho tá rebentado,
Minhas esporas tão quebradas,
Meu laço tá desarmado.

Pedreiros
CAPITAL FEDERAL

Oi! (ter)
Oi, a moreninha, oi!

Este canto-de-trabalho admirável foi-me comunicado por Germana Bittencourt. Não é perfeitamente melodisável no grito "Oi!" (*olha!*) A vogal "o" é bem nítida e sonora mas baixa num portamento em decrescendo > de forma que o "i" do grupo vocalico sai pianissimo e se torna quasi oral.

PERNAMBUCO

Eh, companheiro, hum!
Eh, levanta pedra, hum!
Eh, lá vem ela, hum!
Eh, (es) tá pesada, hum!
Eh, bota força, hum!
Eh, lá vem ela acolá, hum!
Eh, companheiro, hum!
Eh, puxa pedra, hum!

Canto de usina.
S. J. = 112.

Cana-Fita
PERNAMBUCO.

Eu aprantei cana
Na mata do Sô
Pra nascer miô:
Nasceu a cana-fita.
A usina apita,
Cana nas istêra!
Assuca de primêra
Tem a cô bonita.

Cana-fita = cana listrada. *Resta* = Restea.

Canto de usina.
S. J. = 160.

Ai! Baiana
PERNAMBUCO.

Colonia, Catende, Roçadinho, Pirangi, = nomes de usinas. *Mende* = Mendes; *Cando* = Cândido.

Neste canto o ritmo é curioso por causa do desencontro de acentuações de ritmo musical e poético.

I.
Colonia, usina Catende,
Roçadim de seu Mende,
Pirangi de seu Cando,
Neste mundo eu ando
Cumprindo um sinal
Qui inté nas usinas
Já tou trabalhando!

Ai! Baiana,
Baiana que é que hai?
Oui! Baiana,
Baiana, meu amô!

II.
Palmares, Riberão, Escada
Eu tenho uma namorada
Que me deu um broqué;
A volta é cruel
Na namoração,
No aperto de mão
Foi s'imbora o ané!
Ai! Baiana, etc.

III
Da usina sou cabo de istera,
Trabaio nas cardéra
Da luz do motô,
Sou distiladô
De espirito de vinho,
Intendo um poquinha
De cunzinhadô!
Ai! Baiana, etc.

IV.
Baiana só qué bebê vinho
Zinebra Fokinho,
Conhaque e licô;
Cigarro Condô
Marca Lafayette,
Toma deforéte
Quando fai calô.
Ai! Baiana, etc.

Palmares, Riberão, Escada, são usinas. *Broqué* = broquel, enfeite, presente.

“*A volta é cruel*” pra indicar que o caso é perigoso, sofredor.

Os quatro ultimos versos da segunda estrofe significam que a mulher gosta de explorar o namorado e que num simples aperto de mão depena o camarada.

Cunzinhadô = Cozinhador. Profissão das mais bem pagas nas usinas. O *cunzinhadô* é que dá o ponto no mel de que vem o assúcar.

Zinebra Fokinho = Genebra Fokine. Cigarros “Condor” da fabrica Lafayette.

Deforéte = descanso, sesta.

Este canto faz parte tambem do “Samba do “Matuto” especie de dança dramatisada, transição, diz Ascenso Ferreira, entre o Maracatú e o samba comum.

A este canto-de-usina se pode comparar e aceitar como variante, este que segue, delicioso:

Espero, mas sem rigor.

R. GRANDE DO NORTE.

Bai...a...na, quem foi que te dixe que bala de...
ri...de Ma...ta...va n...n...guém! A ba...la que ma...ta o ba...la de re...
vol...ve, Choque de ostro... mo...ve, Tromba...da de trem...

Baiana,
Quem foi que te dixe
Que bala de rifle
Matava ninguém!
A bala que mata
É bala de revolve,
Choque de ostromove, (automó...
[vel]) (1)
Trombada de trem.

A primeira frase, que aliás não apresenta nenhuma originalidade grande, é sempre curioso de comparar com este passo duma cantiga popular russa:

(Larignac, "Histoire de la Musique" ed. Delagrave, Paris,
1ª Parte vol. V, respectivamente pgs. 2488 e 3243.)

Tambem numa “Saltona” das Canarias aparece o movimento:

(1) A silaba “ve” do “ostromove” é quasi inexistente. A prosodia é “ostromov”.

Canto de usina.

Sabado de tarde

PERNAMBUCO

$\text{♩} = 92.$

Sabado de tarde Na vorta do Cuaú Levantei bandera azú, Mo. de o trem passá; Ai, Mané Brai Tem talento de motô, Na sede do Caiadô Quero vê a paia voá! Pouco menos.

É esta mi. nha razão. Faço um chalé de ouro, Dentro ponho um tesouro Dou de presente ao patrão!

Sabado de tarde
Na vorta do Cuaú
Levantei bandera azú
Mode o trem passá;
Ai, Mané Brai
Tem talento de motô,
Na sede do Caiadô
Quero vê a paia voá

DANÇAS

Samba

Subi pelo Tronco

SÃO PAULO

$\text{♩} = 104.$

Subi pelo tronco desci pelo gaio; Viva a Lei Treze de Maio! Viva a Lei Treze de Maio!

Subi pelo tronco,
Desci pelo gaio;
Viva a Lei Treze de Maio (bis)

Em casa Branca existe a quadra:

Subi pelo tronco,
Desci pelo gaio;
Marica, me acode
Sinão eu caio!

Fandango

Rema que rema

NORDESTE

$\text{♩} = 92.$

Fandangos

FORTALEZA (Ceará).

A. $\text{♩} = 68.$

B. $\text{♩} = 126.$

Colhidos na Praia do Peixe.

Batuque.

Jabirá

CATAGUAZES (Minas Gerais).

$\text{♩} = 100$

1. 2.

ff sempre

1. 2.

O refrão inicial traz verso obrigado:

O quebra-quebra Jabirá
Eu quero vê quebrá!
Oh quebra aqui, quebra acolá!
Quarqué geito é quebrá!

As toadas e danças, principalmente na zona da Leopoldina, seguem sempre este prelúdio tradicional:



Batuque

Dança do Caroço

CATAGUAZES (Mines).

*A dança do Ca - ro - çô É a dança do meu bem A dança do Ca - .
ro - çô É a dança do meu bem Cor - re,dan.ca,dô cor - re,dan.ca,dô Cor - re que a polícia e - vemi
vemi Cor - re dan - ca,dô cor - re dan - ca,dô Cor - re que a poli - cia e - vemi*

A dança do Caroço
É a dança do meu bem
Corre, dançadô, corre, dançadô,
Corre, que a polícia evem!

Batuque

Cará

CATAGUAZES (Mines).

Botei meu cará no fogo,
Maria pra vigiá,
Maria mexeu mexeu,
Deixô o cará queimá.

Eu quero falá, eu quero
Na carritia do "dão"
As moças de Cataguaz
Não anda de pé no chão

No nordeste chamam de "carretilha" aos refrões em metro mais curto dos "martelos".

Quadrilha

d = 112.

MARAJÓ.

Tanguinho do Clarinetista

RIO SOLIMÕES.

d = 96.

Colhida dum clarinetista que ia na 3.^a do São Salvador, vaticano subindo pra Iquitos em Junho de 1927. É uma variante da melodia sem letra da "Ciranda" que escutei na mesma viagem e de que dei nota pela "Revista de Musica" de Buenos Aires, N.^o 6.

Valsa lenta.

Rubato *d = 100.*

Saudosa

SÃO PAULO.

Esta valsa em duas partes foi Mario Amaral que fez. Era musico a valer. Não estudou nada ou quasi nada e por essa felicidade conservava um cunho forte de Brasil dentro de si. Ficou hetrico trocou o violino prejudicial pelo violão e morreu

moço. No violão chegou a possuir um toque virtuosistico. Só executava composições dele mesmo e eram muitas. Dentre tarantelas, preludios, peças caracteristicas etc. só se destacavam mesmo pela originalidade e espontaneidade as peças brasileiras, maxixes, tangos, valsas. Não ficou nada escrito dele, com excepção desta "Saudosa" valsa lenta de boa tempra brasileira, melosa e seresteira como o quê, que ele escreveu por minha insistencia e me deu.

Mazurca.

Vacariana

R. GRANDE DO SUL.

All' grazioso.

repete 1 ou 2 vezes.

animando

FIM.

Fandango.

Algodão

CANANEIA (S. Paulo)

J = 104.

Ca.mara.da me av... sô, si! Que eu não plantasse al... dão, Lá da banda do ser...
tão. De baix.o do ma... verde. Em baix.o do mato cer...
rado, Que tem o ca.male... ão. Tambem o bicho bor...
bão. Tambem a formiga preta,
que anda por baixo do chão.
chão. Saracutinga e grilo verde
ver... de Lá tem que faz cer... cão!...

Camarada me avisô, ai!
Que eu não plantasse algodão,
Lá da banda do sertão,
Debaixo do mato verde,
Em baix.o do mato cerrado,
Que tem o camaleão,
Também o bicho borbão,
Também a formiga preta,
que anda por baixo do chão,
Saracutinga e grilo verde
La tem que faz cerração!

"Fandango" no geral é sinônimo de baile. Nele se dança de tudo e principalmente danças regionais figuradas. Tem "fandangos batidos" mais rústicos em que o batepê é obrigatório e os "fandangos bailados" mais chiques em que o batepê é proibido. Os fandangos que exponho são todos bailados. O canto sempre em falsobordão e tirado no geral pelos instrumentistas. Quem dança não canta. O fandango é sempre cantado.

Fandango

De Manhã

CANANEIA (S. Paulo)

J = 128.

De manhã mui... ce... di... abo Que meus... to fui la... vi...
Che... guin... be... ra... do... ri... o Que me po... nho... re... pa... rá...
Nun... ca... vi... coi... sa... mai... lin... da Que a dança do tan... ga... rá...
Nun... ca... vi... coi... sa... mai... lin... da Que o pas... sa... ri... abo dança!...
Quan... do eu an... do pro... cam...



ano Vou com isso na lembrança: Nunca vi coisa mais linda Quando o passarinho dançá! etc...

De manhã muito cedinho
Que meu rosto fui lavá,
Cheguei na beira do rio
Que me ponho a repará:
Nunca vi coisa mais linda
Que a dança do tangará
Nunca vi coisa mais linda
Que o passarinho dançá!

Eu vi meu queréquetêque
Sai no baile dançá;
Chegou no salão do baile
Uma dama foi tirá;
Chegou no meio da casa,
A dama não quis saí;
O povo que viram isso,
Dele pegam a se ri;

Quando eu ando pro caminho
Vou com isso na lembrança:
Nunca vi coisa mais linda
Quando o passarinha dançá!

Ficou muito envergonhado,
Também já não dançou mais.

Pôs o chapéu na cabeça:
— Meus senhores té-amanhã;
Eu já 'stou enconvidado
Para o baile de amanhã.

Quê-dele meu lenço branco
Que eu te dei para engomá!
Para pô no meu bolsinho
Para mais graça me dá.

2 Fandangos da Madrugada

CANANEIA (S. Paulo).

$\text{J} = 104.$

Os galos já estão can - tan - do De cer - to lo - go, ma - nhe - co,
Quem tem seu a - mor ao lon - ge Muitas saudades pa - de - ce.
Pas - sando pro seu bem - zi - nho, Fa - zen - do que não co - nhe - ce?...

Continua ou:

Meu a - mor é u - ma - ro - sa que em qual - quer jardim flo - res - col...
Vem, minha ro - sa, Praqui minha flor! Vem, minha ro - sa Tu sois meu a - mor!

ou:

Vem, minha ro - sa, Praqui minha flor! Vem, minha ro - sa Tu sois meu a - mor!

Texto do 1.º Fandango: Texto do 2.º Fandango:

Os galos já 'stão cantando
De certo logo amanhece,
Quem tem seu amor ao longe
Muitas saudades padece,
Passando pro seu bemzinho
Fazendo que não conhece!..

Meu amor é uma rosa
Que em qualquer jardim flo -
[resce]..

Os galos já 'stão cantando
Isto é madrugadinha.
Meu amor foi no cinema,
Com traje de alfomadinha.

Vem, minha rosa,
Pra aqui minha flor!
Vem, minha rosa,
Tu sois meu amor!

Que Moça Bonita

Fandango.

$\text{J} = 128.$

1a, 2a, 3a vez. 4a vez. CANANEIA (S. Paulo).
Que mo - ça bo - ni - ta, Nha Be - ne - di - ta; FIM.
Pa - re - ce u - ma so - ni - ta, Nha Mar - co - ta;
Da ci - tu - ra fi - na, Nha Ros - alina;
U - ma be - le - za, Si - nhá To - re - za;
Quoso dí - li - gê - ro, Que ó - um deses - - pô - ro...

1a, 2a, 3a vez. 4a vez. D.C.
Me pus a contar es - tre - la,
A do norte não contei,
A que la mais bo - ni - ta.
Com teu rosto com - pa - rei...

Que moça bonita,

Nha Benedita;

Parece uma sota,

Nha Maricota;

Da cintura fina,

Nha Rosalina;

Uma beleza,

Sinha Tereza;

Que os olho é ligero,

Que é um desespêro!..

Me pus a contar estréla

A do norte não contei,

Aquela mais bonitinha

Com teu rosto comparei...

Que moça bonita,

Nha Benedita; etc.

Fandango

Não canto por cantá

CANANEIA (S. Paulo)

Eu não canto por cantá, Chora mo . re.na! Nem por sê bom cantadô, Morena, chorai Ai, quem cheio.
râ do senti, men to, Desentimento! Quando pas.sando Cho. reipor te vê cho . ran . dol..

Eu não canto por cantá,
Chora, morena!
Nem por sê bom cantadô,
Morena, chorai!
Ai, quem chorá de sentimento,
De sentimento!..
Quando passando
Chorei por te vê chorando!..

Por este documento e pelo pregão do Cego que vem mais pra diante se nota uma tendência brasileira pra aceitar o hipolidio. Em todo o caso são os dois únicos exemplos que topei. Neste documento a gente percebe a colisão entre o modo e a tonalidade. Esta vence facil, numa vitória sem oposição repetindo com insistência o mi bemol.

Fandango.

Vamo Dançá

CANANEIA (S. Paulo).

Menina bo . ni.ta, Pra adon.de val? Si e man.gi . râ.o É mai.sen.graçado! A moda baila.
Ca.be.lo cor . ta.do, Fal.xe pra trai; Vam.d. di . nho branco, Ten.o no pé...
A moda baila, la da E bom de dan . çâ; Si é mai.spu . la . dinho; Mais bo . ni . tinhô;
Si e malre . pi . ca.do; Mais ma . xi . xado.

la . da Vamo dan . ca Na moda ba . ti . da Vamo escon . dô. Que é para o po . vo Não perco . bê!

Menina bonita,
Pra adonde vai?
Cabelo cortado,
Faixa pra trai, (trás)
Vestidinho branco,
Tenis no pé...

A moda bailada
É bom de dançá
Si é mais puladinho,
Mais bonitinho;
Si é mais repicado,
Mais maxixado;

Si é mangirão
É mais engracado!
A moda bailada
Vamo dançá!
Na moda batida
Vamo escondê,
Que é para o povo
Não percebê!

A diluição da sincopa fatigante em tercina com ou sem acentuação no som central dela é muito comum no cantar da nossa gente. Vila-Lobos aliás já se aproveita disso bem. No caso deste fandango que fiz a minha colaboradora repetir várias feitas, o curioso é que a tercina concidia nos mesmos lugares sempre. O que parece provar que já estava sistematizada!...

Fandango

Tenho um Vestido...

CANANEIA (S. Paulo).

Tenho um vestido no . vo Que me deu meu namo . ra . do Pra passa sôdo . rain . go com meubem lá dentro
la . do. Tudo is . so a confe . co . a quemca . sa Contra von . tade A quemca . sa Contra von .
ta . de Sô mu . ri . do tá ne si . tio, A mulhê tá na ei . da . de Vou-me embora prâ ei . da . de Vou cui .
dar de pes.ca . ri . a Arran.já um ca.ma . rada Pra pes.ca de noite e di . a. E
cer . to que vou-me em . bo . ra Que veu-me em . bo . ra prâ ei . da . do De mim não tenhas cui . da . do!

I

Tenho um vestido novo
Que me deu meu namorado
Pra passeá no domingo
Com meu bem lá do outro lado.

II

Vou-me embora prá cidade
Vou cuidá de pescaria
Arranjá um camarada
Prá pescá de noite e dia.

Tudo isso acontece
A quem casá
Contra vontade } *bis*

Si o marido tá no sítio
A mulhé tá na cidade.

Este documento notável bem como os outros fandangos de Cananeia, são fandangos incontestavelmente bem nacionais. Foram colhidos de gente caipira dos sítios do arredor da cidade, gente sem nenhum contacto a não ser mesmo com outros caipiras brasileiros. É gente que não sabe mais em que geração passada teve algum estranho na ascendência.

DANÇAS DRAMATICAS

Reisado

Nau Catarineta

NORDESTE

J: 86

A - bre-mos ta por - ia Tra - la - lá - lá! Que eu já ven' fe - ri - do
Tra-la-lá - lá - lá! Sangue de teu peito, To - li - na! Ser - virá deu-guen - to!

Abre-me esta porta
Tra-la-lá la-lá!
Que eu já ven'(ho) ferido
Tra-la-lá la-lá!
Sangue de teu peito,
Tolina!
Servirá de inguento!

Pastoril

J: 88

Despedida

R. G. DO NORTE

Adeus, adeus, contra mestra Dêsse grande pastoril! Adeus, até para o ano. Nós queremos vir aqui.

CÓRO

Adeus, adeus, contramestra
Dêsse grande pastoril!
Adeus, até para o ano,
Nós queremos vir aqui!

As Taieras

colhido em S. PAULO.

J: 108.

São Bene - di - to É santo de preto, Ele bebe garapa E ronca no
peito. Inderé-re-ré - ré Jesus Nazaré - ré In - do - ré - ré - ré Jesus Nazaré - ré

I

São Benedito
É santo de preto.
Ele bebe garapa
E ronca no peito.
Inderé-re-ré
Jesus Nazaré! } *bis*

II

São Benedito
Não tem mais coroa,
Tem uma toalha
Que vem de Lisboa.
Inderé-re-ré
Jesus de Nazaré! } *bis*

G. de Mello registra outra versão dêste canto no livro "A Música no Brasil".

Canto de Maracatú

J: 120.

Ou-lê-lê-lê-lê!

PERNAMBUCO.

Ou - 16 - 16 - 16 Ou - 16 - 16 - lu - á! Ou - 16 - 16 - 16 Ou - 16 - 16 - lu - á!
Ou - 16 - 16 - lu - á! Ou - 16 - 16 - 16 Ou - 16 - 16 - lu - á! Ou - 16 - 16 - lu - á! Ou - 16 - 16 - lu - á!
É o mág de pungão verde má! É o ver-de má de nave-gá... Ou - 16 - 16 - 16 -
Ou - 16 - 16 - lu - á! É o mág de pungão verde má! É o ver-de má de nave-gá...

Ou-lê-lê-lê
Ou lê-lê-luá!
É o má de punga,
É o verde má,
É o verde má,
De navegá!..

Sobre os maracatús, Pereira da Costa ("Folclore Pernambucano", *Revista do Inst. Hist. e Geog. Brasileiro Tomo LXX*, pg. 207), dá esclarecimento bom. É um cortejo que sai pelas ruas, pra cantar e dançar, em tempo de farra ou nas datas historicas. É certo que estão desaparecendo e principalmente se empobrecendo mais inda existem porém. Este ano inda no dia 13 de Maio, a Nação do Leão Coroado foi dançar na frente da estatua de Nabuco em Recife. Cada maracatú se intitula "nação"; Nação de Porto Rico, Nação da Cambinda Velha... Os sapateados coreograficos da negrada são ás vezes dumá virtuosidade extraordinaria.

Pelo Estado, na zona assucareira principalmente, o maracatú se transformou no que chamam de "Samba do Matuto". Este é já bem nacional. As cantigas dele versam no geral sobre os trabalhos de uzina e acontecimentos do tempo.

Samba do Matuto

PERNAMBUCO



Eu ando atraí dum poeta de Alagoas
Pela rima e o traçado que ele faz!
Essa baiana tem as vozes muito boas
Mas tem um pigarro na gaiganta
[qui não sai!]

Traçado = Trocadilho, embolada, verbalismo de complicação proposital; *Baianas* são as dançarinhas.

Samba do Matuto

PERNAMBUCO.



CANTO RELIGIOSO

Coração Santo

SÃO PAULO



Coração santo	Jesus amado,
Tu reinarás	Jesus piedoso,
Tu nosso encanto	Pai amoroso,
Sempre serás!	Fragua de amor !
	Aos teus pés venho,
	Si tu me deixas,
	Sentidas queixas
	Humilde por! etc.

Histórico e versão portuguesa deste canto, vêm no "Cancioneiro" de Cesar das Neves, fasc. 71, n.º 562.

Canto de Xangô

Encantação RIO DE JANEIRO.

Esta encantação de origem africana provém das macumbas do Rio de Janeiro. "Xangô", diz na revista musical inglesa "Fanfare" n.º 4, o escritor Watson Lyle, é o deus do trovão entre os negros Jorubas. De Jorubas o Brasil se encheu na época da escravatura.

No Nordeste por informação que me deu Ascenso Ferreira, poeta, "Xangô" é uma dança especial. Esses deuses africanos aliás não só entraram a se identificar com os santos, anjos e Deus católicos, como ainda se espalharam pra dar nomes de danças e até de ajuntamentos humanos. Com efeito "Exú", deus africano que não sei identificar, e que nas macumbas é o diabo, deu nome a um lugar pernambucano.

A indicação rítmica que grafei é exata à medida do possível. Tem sempre um rubato eminentemente oratório nessas encantações que escapa a qualquer grafia metrífica. Mesmo porquê varia no mesmo cantor cada vez que ele entoa o canto.

Terço RIO GRANDE DO SUL.

Lá vem o Bom Je-suis. Com a luiz na mão Só nois tamo rezando. Com o rosário de Maria...
ri-a... Chegai, chegai. Chegai, oh pecadô! Vamo pedi perdão Para o Deus Nossa Se...
! Vamo de rua em rua, Do porta em porta, Vendo os fiel Que são fiel devoto!...

Lá vem o Bom Jesuis Chegai, chegai,
Com a luiz na mão Chegai, oh pecadô!
Só nois tamo rezando Vamo pedi perdão
Com o rosário de Maria... Para o Deus Nossa Senhô

Vamo de rua em rua,
De porta em porta,
Vendo os fiel
Que são fiel devoto!...

Canto de Peregrinos. **Canto do Joazeiro** JOAZEIRO.

A Lgre - ja do Horto é fei - ta de pedra. Tem mais de mil cedro⁽¹⁾ no pé do Cruzeiro.
Nois o Pa ver da - deiro es - se nin - quem vê eu o que ro - sa - bôn - de é Jo - a - rei - ro!
E uvi o Sol tre - mês! Eu vi a Lu - lumi - an - do br - mā do planeta U - ra - no, prima do vento eu - li - ol.

CANTIGAS MILITARES

Soldado da Guerra do Paraguai SÃO PAULO.

Sai gum pa - ra - gua - io Não me ma - tar!

Esta cantiga é muito antiga que escutei em criança minha mãe cantando. Não me lembro mais do texto nem ela. Só ficou porquê me impressionava muito a última parte da estrofe.

Recrutas Cearenses

Marchante $\text{d} = 116$.

Mia riun'. Meu ca - pote e meu borna - lo, Mi.a baioneta e mia gra na - dera

Mia riun',
Meu capote e meu bornalo,
Mia baioneta e mia granadéra...

Mia = Minha

Riuna = calçado militar

Bornalo = Bornal

Granadeira = Fuzil

É o canto dos recrutas sertanejos do antigo Batalhão de Segurança da polícia militar do Ceará.

CANTIGAS DE BEBIDA

Quando eu for pra Cadeia

ARARAQUARA (S. Paulo).

$\text{d} = 116$.

Não que.ro que ninguem me pren - da - rá - rá De . bai . xo domeu pi - fão! Não
fão Quan - do eu for Pa . ra a ca . dei.a Que . ro le . var Mou gar - ra - fão!

Chula da Cachaça

AMAZONIA.

$\text{J} = 88$.

O meu con - só - lo é vi - ver na - ta a - le - gria Cambale - an - do, ven - do a Lua em pleno dia, • O meu con - só - lo é vi - ver sem - pre a águ - a, Po - rém meu pei - to não con - hece o que é magua!

I.

O meu consôlo é viver nesta alegria
Cambaleando, vendo a Lua em pleno dia;
O meu consôlo é viver sempre na água,
Porém meu peito não conhece o que é mágua!

II.

Os taberneiros já não podem vender mais.
Depois das sete não posso tomar meu gais
Mas sou um cabra que não perco a minha linha,
Trago no bolso sempre a minha garrafinha.

III.

Quando eu passo um só momento sem beber
Fico maluco, penso até que vou morrer,
Mas dos paus-dágua sou o rei, sou coroado
E na tendinha sou freguês considerado.

IV.

Quando eu morrer quero em minha sepultura
Uma das pipas das maiores, sem mistura;
O encanamento que me venha até a boca
Em pouco tempo deixarei a pipa oca.

V.

Ninguém repare, este é meu natural,
Ninguém repare, este é o meu moral,
Ninguém repare eu andar cambaleando,
Adeus adeus que já são horas, vou chegando!

Escutada no rio Madeira, de gente que sabia ler, se percebe logo. É vulgar, porém expressa bem, texto e música, esta malinconia paciente, meio ironica 'do nosso povo.

Lá vem seu Juca

d: 138.

ARARAQUARA (S. Paulo).

Lá vem seu Juca dos Cavalinhos, Dono da casa, Seu Manequinho!
qui-nho! E de Dom. mi - né! E de bravos! pi - rão, pi - rão, pi - rão! E viva a pandeira! Jo garra - fão!

Lá vem seu Juca
Dos cavalinhos,
Dono da Casa,
Seu Manequinho!

É de Dominé
É de bravos
Pirão, pirão, pirão!
E viva a pandeira
Do garrafão!

A mistura de latinorio em cantiga-de-beber nos veio tradicionalmente de Portugal.

COCOS

Capim da Lagôa

Coco *d: 60.*

PARAÍBA

Menina, si queres vamos, Não te ponha a maginá; Quem magina cria medo, Quem tem medo não vai lá
O capim da lagôa vi - ado co - meu O capim da lagôa vi - ado co - meu
meu Ai! O vi - ado co - meu men O capim da lagôa vi - ado co - meu men D.C.

Solo Menina, si queres vamos, *Côro* O capim da lagôa
Não te ponha a maginá; O veado comeu...
Quem magina cria medo, Ai!..
Quem tem medo não vai lá! O veado comeu!..

O que caracteriza o *coco* e o determina em geral é o refrão. As estrofes ou são improvisadas no momento ou são tradicionais. A estrofe que vai aqui por exemplo, foi me dada também no coco norte-riograndense "Olê Lioné".

Maria Mulé

R. G. DO NORTE.

Coco *d: 108.*

Na car - reira de Gol - a - na, mulé! Olé, Ma - ri - a, mu - lé!
Nin - guem po - de mais pas - sá, ôh, mu - lé! Olé, Ma - ri - a, mu - lé!

Solo Ai, nin - guem po - de mais pas - sá, ôh mu - lé! Olé, Ma - ri - a, mu - lé! D.C.

Côro Na curreira de Goiana, mulé!..
Côro Olé, Maria, mulé!
{Solo Ninguém pode mais passá, ôh mulé!..
{Côro Olé, Maria, mulé!

Solo Mode o cheiro da menina, mulé!..
Côro Olé, Maria, mulé!
{Solo E a fulô do macassá, ôh mulé!..
{Côro Olé, Maria, mulé!

Mineiro Pau

NORDESTE

Coco *d: 120.*

Mineiro paul Mineiro paul Vou-mem-bo - ra pro Pa - rá! Mineiro
paul Mineiro paul Volto a se - ma - na que vem! Mineiro paul Mineiro paul Quem não
me co - nhe - ce, chora, Mineiro paul Mineiro paul Que fa - rá quem me quer bem!

Côro Mineiro pau! (bis)
Solo Vou-me embora pro Pará
Côro Mineiro pau! (bis)
Solo Volto a semana que vem;
Côro Mineiro paul (bis)
Solo Quem não me conhece, chora,
Côro Mineiro pau! (bis)
Solo Que fará quem me quer bem!

Mulher não vá

Coco PERNAMBUCO

Mulher, não vá! (bis)
Mulher, você não vá lá!
Marido, eu vou! (bis)
Que papai mandou chamá!

"Mulher não vá" se aparenta bem ao "Mineiro Pau". Este corre já por muitas partes do Brasil. É bem antigo e Pereira da Costa registra êle com variante da estrofe que é espalhadíssima e de origem portuguesa. Também o refrão às vezes é trocado por "Mineiro pau". Quanto ao "Mulher não vá" não sei esclarecer si o cantam dialogando. É possível, porquê outro coco em dialogo que possuo e fica pra outro livro, sei que é cantado por duas pessoas se respondendo.

Coco de ganza Onde vais, Helena R. G DO NORTE Solo

Côro

Pr'onde vais, Helena
Pr'onde vais assim?
Vai pra trás, Helena,
Tenha dó de mim!

Solo

Essa noite eu não drumi
Somente pensando em ti
Vou deixar de te amar
Que é pra eu podê drumi.
Côro (Refrão)

Solo

Menina, diga a seu pai
Que não coma de colher,
Que ele tem de ser meu sogro
E você minha mulher.
Côro (Refrão)

Observar a confusão entre "êste" e "êsse".

A 3.^a quadra citada é variante ou fonte inspiradora daquela uma de maxixe famanado;

"Menina diga a seu pai
Que eu sou o teu namorado,
E avisa teu irmão
Que me chame de cunhado".

Quanto á musica reparar como o geito improvisante com que ela é construída é que leva ás vezes as subtilezas ritmicas. A peça vai seguindo ritmicamente bem simples e é no momento de acabar o solo, pra *dar certo*, que surgem subtilezas e complicações ritmicas. Já no coco do "Balão Mané Mirá" se dá a mesma coisa.

Musicalmente, sem que tenha descendencia objetivamente perceptível, êste coco se aproxima bem das rodas coreograficas portuguesas pra adultos. De fato na musica do nordeste a ascendencia portuguesa se percebe. A nossa musica do nordeste é como que um desenvolvimento da fonte portuguesa. Duma variedade, duma riqueza e sobretudo duma boniteza que os portugueses não sonharam.

Nunca mais eu vi

Coco de ganza R. G DO NORTE Solo

Côro. Ai, nunca mais eu vi!
Bela mandou me chamar!
Ai, nunca mais eu vi!

Solo. Olêlê, cavalo pampo,
Cavalo alazão-caxia!
O meu cavalo é ferrado
Com ferro da Companhia.
Côro. (Refrão)

Solo. Olêlê, cavalo preto,
Cavalo alazão foveiro,
Que chegou no atoleiro,
Refugiou, não quis passá!

Côro. (Refrão)

O refrão talvez se tenha adulterado com o tempo e seja "vim" em vez "vi". Torna mais compreensível o refrão. Aliás o solo parece indicar mesmo a ideia de viagem a cavalo.

Coco

Balão, Mané Mirá

R.G. DO NORTE.

Éh ba . lão, Ma . né Mi . rá! O . is O . is! Éh ba . lão, Ma . né Mi . rá! O .
is O . is! Lá vai a Lu . a sa in do Lá vai a Lu . a sa in do Na que le sa . lão de lá Quando
dá da meia - noite Para o dia qui la ri á É que eu co - me . ção can . tâ!

Côro. Eh balão, Mané Mirá, { *bis.*
Olê, olê!

Solo. Lá vai a Lua saindo (*bis*)
Naquele salão de lá;
Quando dá da meia-noite
Para o dia quilará

(Refrão)
É que começo a cantá!

Quilará = clarear.

Pá-pá-pá

Coco de gonzá.

R.G. DO NORTE.

Pa . pa . pa . pá mu ri . má, Solo Ai, Chico An . to, nio quando cas . ta es . tra .
Pa . pa . pa . pá ve . ja lá! me . ocê . so in . gá Tim . ba . ú ba do Pi . lar A . té a bar . ra da Na .
me . ocê . so in . gá Tim . ba . ú ba do Pi . lar A . té a bar . ra da Na .
iu . ba, Bom-Jar . dim e Go . ya . ni . na, Be . lem e Pi . pi . ri . tu . ba, ve . ja lá! D.C.

Solo. Ai, Chico Antônio quando canta
Estremece esse lugá:
Timbaúba do Pilar
Côro. Papapapá meu rimá,
Até a barra de Natuba,
Bom-Jardim e Goyaninha,
Belém e Pipirituba,
Veja lá!

Rimá = rimar, substantivo.

Grafei o ritmo bem como foi cantado pra mostrar a comodidade com que se canta. Os 5 primeiros compassos do solo correspondem evidentemente aos seguintes como esquema rítmico, porém estão mais diluidos fazendo do movimento um característico , coisa que na enumeração desaparece em seguida. Até nesta enumeração se emprega a seguinte variante rítmica, medida por meu colaborador: etc.

Timba . ú . ba do Pi . lá A . té a bá . ra

A enumeração de terras e engenhos se prolonga à vontade, dentro do ritmo repetido.

A enumeração de terras e engenhos se prolonga à vontade, dentro do ritmo repetido.

Coco do Aeroplano Jai

R.G. DO NORTE.

Eu vi um aeroplano voando... De vagabondagem! Eu
Pouco menos.
Fui no Jai, A . ri . bá, De . va . ga . com a me . sal.. Solo

Solo. Eu vi um aeroplano
Avoando...
Côro. Devagar com a mesa!...
Solo. E eu fui no Jaú,
Arribú...
Côro. Devagar com a mesa!...
etc.

Pena meu colaborador não ter pegado o texto inteiro.

Coco do Engenho Novo

NORDESTE (R.G. do Norte).
Solo

Coco no engenho

Tempo de M. 88.

Coco no vo En-gan-ho no vo En-gan-ho no vo bota a roda pra ro - dál Eu del um

nu lo dei dais pu-lo dei tres pu-lo des-ta voz pulsei o mu-ro qua jo mor-ro de pu - lá.

Côro Engenho Novo (bis)
Engenho Novo
Bota a roda pra rodá!

Solo Eu dei um pulo
Dei dois pulos, dei três pulos
Desta vez pulei o muro
Quaje morro de pulá.

Côro (Refrão)

*Solo Minha menina
Quem te deu tamanha sorte?
Foi um soldado de linha
Do Rio Grande do Norte.*

Eis a versão paraibana d'este coco:

Côco

Solo

Capim de

Ca - genho no - vo en - genho no - vo en - genho no - vo bo - ta rod - a pra ro - dâ! Capim de

planta, xi - que - xi - que me - la me - la; Eu parsoi pe - la ca - pe - la vi - dos pa - dre - os no ai - ti.

*Solo Capim de planta,
Xique-xique mela mela;
Eu passei pela capela
Vi dois padres no altá.*

Cocos de Lampeão É Lamp, é Lamp, é Lamp

Solo A mulher de Lampeão *Côro* É Lamp, é Lamp, é Lampa,
 Não anda de pé no chão, É Lamp, é Lampião,
 Anda de meia e sapato O meu nome é Virgulino,
 Lenço de seda na mão. O apelido é Lampião!

Solo. Minha māi me dê dinheiro *Solo.* Minha māi me dê dinheiro
 Pra comprá um cinturão Pra comprá um caminhão
 Pra enchê de cartucheira Pra enchê de moça velha
 Pra brigá mais Lampeão. Pra mandá pra Lampeão
 (*Côro*). (*Côro*).

Solo. Minha māi me dê dinheiro *Solo.* A mulher de Lampeão
 Pra comprá um cinturão É pra dentro e é pra fora,
 Que a melhor vida do mundo Com a criança no braço
 É andá mais Lampeão! Valha-me Nossa Senhora!
 (*Côro*). (*Côro*).

O refrão dêste coco é uma variante apenas do grito dos companheiros de Lampeão: É Lamp, é Lamp, é Lamp. É Virgulino Lampeão, já registrado na musica, dentro do “Catimbó” de Ascenso Ferreira.

Solo. Cora.

*Lampe - ão desceu a ser - ra Deu um baile em Ca - ja - zei - ra,
Bo - tou as mo - çã - o - don - zo - la Pra can - tã Mu - lher ren - dei - ra, O
lê, mu - lher ren - dei - ra! O lê, mu - lher ren - dei - ra!*

Solo. Lampeão desceu a serra
Deu um baile em Cajazeira,
Botou as moças donzela
Pra cantá "Mulher Rendeira".

Côro. Olê, mulher rendeira!
Olê, mulher rendá!
Tu me ensina a fazê renda
Que eu te ensino a namorá!

Solo. As moças de Vila Bela
Não têm mais ocupação:
É só vivê na janela
Namorando Lampeão.

(*Côro*)

Solo. Lampeão subiu a serra
Com apragata de algodão,
Apragata pegou fogo,
Quaje morre Lampeão.

(*Côro*)

Solo. Lampeão diz que não corre,
Mas correu lá da Varginha,
Deu um pulo pro lado
E saltou almofadinha.

(*Côro*)

Coco cantado por Lampeão com o pessoal dele quando atacaram Mossoró.

Como já corre nos engenhos e cidades do norte é lícito a gente imaginar que as 2 ultimas quadras não pertencem pro pessoal de Lampeão.

A rima dos 1.^º e 3.^º versos da 2.^ª quadra bem como a rima toante dos 1.^º e 3.^º versos da 1.^ª podem ser mero acaso porquê isso não é do geito popular.

Eis a variante paraibana do "Mulher Rendeira":

Solo. A muié de Lampeão
Tava um menino lazão, Côro. É muié rendeira!
Uma banda é de Benício, E muié rendá!
Outra banda é Lampeão.

Solo. A muié de Lampeão
Teve um menino lazão, Côro. É muié rendeira!
Uma banda é de Benício, E muié rendá!
Outra banda é Lampeão.

Coco R.G. DO NORTE
♩ = 120
Al ba-a-nó-te, ba-a-nó-te lhe dê Deus! Cadê a dona da casa? Por ela padeço eu!

Boa-noite, boa-noite,
Boa-noite lhe dê Deus!
Cadê a dona da casa?
Por ela padeço eu!

Este é um dos chamados "cocos de zambê", coco dançado. Zambê é dança, aproximadamente o batuque ou o jongo. Ou a mesma coisa que êles. O compasso quinário também dá certo pra danças binárias ou quartenárias no compasso desque tenha quadratura estrofica talem aqui.

Coco R.G. DO NORTE
Lento quasi recitativo, ardente e molengo.
Solo. Da Baia me mandaram Uma camisa bordada, Na abertura da es-mi-na Tinha nome da...
Côro. Olê Lioné! Cadê Liané? Quando a morena passô Li-e-nâ!

Solo. Da Baia me mandaram Uma camisa bordada, Solo. Que eu tava na varanda
Na abertura da camisa Tinha o nome da safada, Quando a morena passô, Lioné!
Lioné...

Solo. Balancei um pé de lima *Solo.* Oh que coqueiro tão alto
 Que nunca foi balançado Na cacimba de bêbê;
 Namorei uma menina Todo o mundo tem inveja
 Que nunca foi namorado, Dêste nosso bemquerê,
 Lioné ! Lioné !

(Refrão)

(Refrão)

Solo. Oh que coqueiro tão alto
 Que de alto vai ao céu;
 Eu conheço o meu benzinho
 Pela copa do chapéu,
 Lioné !

(Refrão)

Este coco maravilhoso deve ser cantado molengo porêm sem malinconia. Uma grande calma ardente. É tão livre que hesitei em lhe botar indicação de compasso e pus em pontuado as barras de divisão do dois-por-quatro que parece ter servido de metro na criação. Porém cantado, ele é livre de qualquer compasso possível, um recitativo legitimo. O 1.^º verso da 1.^a estrofe é tradicional e serve de abertura pra muita quadra brasileira. O mesmo se dá com o 1.^º verso das ultimas estrofes. Em S. José do Rio Pardo (S. Paulo) corre a quadra:

"Que coqueiro tão alto...
 Deu cacho na raiz!
 Que moço mais bonito
 Com dois palmos de nariz!"

O refrão do coco corre no nordeste. Possuo a variante seguinte que é paraibana:



Coco *Vapor de seu Tertulino* R. G. DO NORTE.

O va - por de seu Ter - tu - li - no, seu ma - no, Sô na - ve - ga com a - gua na
 caixa, Ele tem um re - gua - dô si, seu mano, E be - el - ros cinzei - ro e fu - maça.

O vapor de seu Tertulino,
 — Seu mano,
 Sô navega cum água na caixa,
 Ele tem um reguladô,
 — Ai, seu mano,
 E boceiro e cinzeiro e fumaça.

Coco *Mariá* PERNAMBUCO

Mari - á, eu vou embora, vou embora pro Ceará, Mari - á. Eh Mari - á! Eh Mari - á!

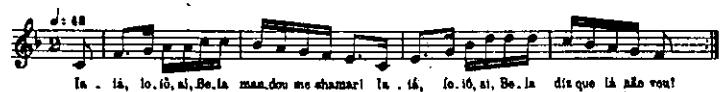
I II
 Mariá, eu vou me embora, Mariá dá cá um beijo,
 Vou me embora pro Ceará, Que eu te quero carregá,
 Mariá. Mariá.
 Eh Mariá! (bis) Eh Mariá! (bis)

Coco *Eu vou, você não vai* R. G. DO NORTE

Côr. Solo
 Eu vou, vo - cê não vai, ôh mu - le Bela man - dô me chamá ôh mu - le Eta lá qua go ra
 mesmo me lem - brei de Chico Antonio, Espingarda tem corona Béda, nada pra atirá ôh mu - le Eu vou

Eu vou, você não vai Solo Eta lá que agora mesmo
 — ôh mulé — Me lembrei do Chico Antonio,
 Bela mandou me chamá, Espingarda tem corona
 — ôh mulé — E é danada pra atirá
 — ôh mulé —

Um refrão paraibano canta assim:



Iaiá Ioiô
Ai Bela mandou me chamar!
Iaiá Ioiô
Ai Bela diz que eu lá não vou!

Um dos efeitos do excessivo individualismo nosso é que as variantes dum canto tradicional mais parecem cantos novos.

Música Individual

Coco

Rochedo, Sinhá

E. G. DO NORTE.

Lento, rectando molengo.

Solo *Côro* *Solo*

Me - ni - na - teu pa - i - não quer... Olha o ro - che - do. Si - nhá! Que eu me ca - se com vo - cê;

Ai, bote - lhe ter - ranos o olhos Que o ho - mem ce - go não vê. Olha o ro - che - do, Si - nhá!

Solo — Menina, teu pai não quer...

Côro — Olha o rochedo, Sinhá!

Solo — Que eu me case com você;
Bote-lhe terra nos olhos
Que o homem cego não vê.

Côro — Olha o rochedo, Sinhá!

ESTRIBILHO (solistas ou corais)

Sapo Cururu

Acalanto

1:60

Sa - po Cu - ru - ru Da beira do rio Quando sa - po grita, Ba-la-na.

1:88

Diz questí com frio. Es-ti lin-gue é bom Pra quem quer je- gí Co-mou-não que-ro que m'importa lá!

ARARAQUARA

A mulher do sapo
Diz que está lá dentro
Fazendo rendinha
— Baiana
Para o casamento.

Estilingue é bom etc.

Refrão do Mutum

BAIA

Na mata de São Mi - gué Ou - vi dois mu - tum go - mè E - le ge - meas.

um. "A-ra-ra-ra-rah umhum, um! A-ra-ra-ra, uh shumuh, ahm! A-ra-ra-ra - eh eh!"

Na mata de São Migué
Ouvi dois mutum gemê
Ele geme assim:
“Arararara, uhm, uhm, uhm!
Arararara, uhm, uhm, uhm,
Arararara eh áh”!

Este refrão foi colhido por mim da boca de violeiros baianos vindos pelo sertão pra S. Paulo, gente bruta. Improvisavam sempre e tudo, letra e

musica. Com muito geito fui vendo si conseguia uma toada que já fôsse cantada por outros. Não sabiam de nada. Lhes parecia meio incrivel que musica fosse repetir coisa já cantada. No meio da autoria monotona, cujo interesse estava só nos versos, um tirou uma moda e fez ela seguir dêste refrão. Pelo caracter mais musical do refrão imaginei que era uma coisa tradicional. E era mesmo. Depois pedi, passadas várias cantigas mais, que repetissem a moda da "Mata de S. Miguel". Repetiram porêm só o refrão. A melodia estrofica já era outra! E das outras cantigas nenhuma não possuia refrão. Entre elas um A B C. As outras: martelos mais ou menos historiados, melopéias melancólicas vulgares, variantes umas das outras, sobre o tipo basico tradicional de que "Na Baía tem" pode servir de exemplo.

Refrão Cearense

PORTALEZA (Coz.).



E a muié do cumpad' Mané João
Dansou um chot' bem ligéro mais o Cão!

E a muié do cumpad' Mané Ped'
Dansou um chot' mais o Cão chega a f'er med!

Chot' = Schottish. F'er = Fazer.

CÔROS DE COCOS

(R. G. do Norte)

1



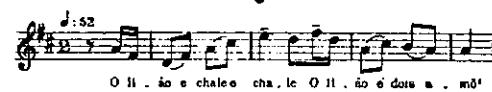
Assovia ês.se coco esmerá(do)
Assovio!

2



Êh tum, ôh tum, ôh tum, ôh mu.lé (ter)
Vai à cozinha, faz café pra nós tomá!

3



O lião é chale é chale
O lião é dois amô!

4



Cajueiro abalou,
Abalou deixa abalá!

4 (bis)

N n.º 4 (primeira versão) é variante da roda infantil "Marcineiro faz assim, faz assim, também assim" do Surupampo da Vingança. Isso comprova a observação que fiz noutro coco da ambiencia de roda que a gente percebe em certos cocos, e a proximidade de que alguns estão da roda adulta portuga.

Chula

Refrão

AMAZONIA.

Vira a bombordo
A boreste
E à proa
E à ré
Vira pra aqui,
Pra acolá!
Não sei si isto é bom,
Si não é,
Vira isso pra lá!

Gavião Peneirou

Refrão

NORDESTE.

(bis) Gavião penerô penerô penerô...

TOADAS

Toada

AMAZONAS.

Você diz que amor não doi	Senhora dona da casa
No fundo do coração,	Um favor eu vou pedir:
Tome amor e viva ausente,	Meia hora de relógio,
Oh cabocla bonita,	Oh cabocla bonita,
Veja si lhe doi ou não!	Pra seu nêgo divertir.

Canto Antigo

R.G. DO NORTE.

Eu comprei uma galinha	Solte, senhora,
Por quatro mil e quinhentos,	Que essa galinha é minha!
Quando peguei na galinha	Maldita a hora
Os pintos piaram dentro.	Que eu comprei essa galinha!

Segundo me informa Antonio Bento de Araujo Lima, colaborador inapreciavel, êste documento é antiguissimo, vindo talvez do inicio do sec. XIX ou mesmo mais longe. Não se tem por onde provar isso e até... o preço da galinha prova o contrario. Mas

isto pode ser modificação de texto. O que é certo pra quem conhece a cantiga, é que ela já existia pelo menos nos meados do sec. XIX.

Menina teu pai não quer

Tonda. R. G. DO NORTE.

Menina, teu pai num qué
Que eu me case cum você;
Aos despois dos nove mês
Cumha de sê! (bis)

Pai Cajuê

Tonda. R. G. DO NORTE.

Meu pai Cajuê, Minha māi Cajuá, Olhe a barata
Sobe na parede já! Olhe a barata Sobe na parede já! Meu pai Cajuê,

Meu pai Cajuê,
Minha māi Cajuá,
Olhe a barata
Sobe na parede já!

Dificilimo de grafar o ritmo. Os compassos de 5 a 7 têm as fuzas muito diluidas, quasi iguais ás semicolcheias proveniente isso da prosodia. Quasi que seria melhor grafar:



O inicio do "Pai Cajuê" obedece a um esquema melódico bastante tradicional e bastante glosado no Brasil. É com êle que principia o "Meu barco é veleiro" que corre por todo o nordeste.

A versão da Paraíba aproveita apenas o arpejo do acorde de tonica:

Meu Barco é Veleiro

Coco. PARAÍBA

Meu barco é ve . lei . ro Lá fora tem la . ma Eu amo a côr morena
Meu barco é veleiro
Lá fora tem lama;
Eu amo a côr morena
A côr morena é que me ama.

Já a versão Pernambucana é mais aproximada:

Andante. Allegretto.

Coro. Solo.

Meu . bar.co é ve . lei . ro sas es . das do mar Peixe pi . a . ba, in . ba .
río ba . lei . a cer . ra Von-meembo . ra das . ia ter . ra, Von tar . ra . fi . ar po mar! Mo

Papacapim
Guriatã, rola galega,
Eu pisei no pé da nêga
Fiz a nêga se daná!

Meu barco... etc.
Cabra danado,
Você diz que dá na bola,
Vontade também consola:
Na bola você não dá!

Meu barco... etc.

E como as coisas vivem numa ligação fraterna bem comovente inda cabe lembrar que a estrofe da versão paraibana andou no centro do Brasil e talvez pelo país todo, convertida num lundú famanado "A cor morena".

Não ha home cumo o reis

R. G. DO NORTE.

Não ha home cumo o reis,
Nem mulher cumpa a rainha
Nem peito cumpo este meu
Nem guela cumpo a minha!

Cantadores desta terra
Só cantam por vozes minhas!

Romance Sertanejo

MARANHÃO.

Infelizmente meu colaborador não sabia mais o texto. Contava porém *causo* de amores desinfelizes, noivos que não casaram e calamidades desses genero. É pena não se ter guardado o texto porquê esta melodia de sertanejos manifesta influência portuguesa e de certo continha alguma deformação de romance tradicional.

Toada do Trapá

CEARA.

Tatú é Caboclo do Sul

Toada.

GOIAZ.

d=100.

Tatú é caboclo do sul,
Peixe-boi é barão de Pará,
Peixe-boi é do fundo do rio,
Mulata bonita é da banda de lá.
Mandei chamar Generosa,
Não me quiseram mandar;
Mandei chamar Mariquinha,
— Dom-dom —
Saudades quer me matar!

Zé Pum

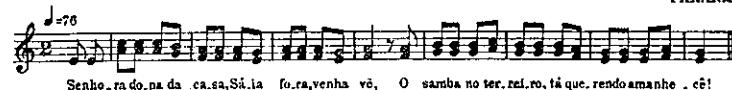
Toada.

CATAGUAZES. (Mina).

Zé Pum! Zé Pum!
É na linha do Zé Pum!
Por causa dessa criola
Eu inda dô na cara dum!

Toada

PARANA



Senhora dona da casa,
Sáia fora, venha vê,
O samba no terreiro,
Tá querendo amanhecer!

Tem de curioso trazer a frase do “Guarani”, quasi inteirinha. Coincidencia, Influencia do “Guarani”? Ou foi Carlos Gomes que botou frase popular tradicional na ópera dele? Tudo é possivel porquê esta toada paranaense me comunicada por aluna, obedece como tipo melodico a um verdadeiro *nomos* tradicional, frequentissimo em variantes infinitas, dotadas sempre da mesma monotonia melancolica, entre os cantadores brasileiros, especialmente de Minas e S. Paulo. E aparece até no Rio Grande do Sul. E posso mesmo um documento da Amazonia em que esta mesma frase aparece. Não dou êle aqui porque entra noutro estudo de interesse mais particular.

Toada do Chico Sôrro

R. GRANDE DO SUL (Secto)

A musical score for a band or orchestra, featuring five staves of music. The key signature is F major (one sharp). The tempo is marked as 72 BPM. The lyrics are written below the fourth staff.

- 1

Eu entrei num galinheiro
Pra comer carne à fartura
Apontou as barras do dia
E se veio a cadela escura.

3

Corri legua e corri quadra,
pensando que ia solto.
Quando eu olho pra traz,
Ai, se vinha a cadela aos grito.

5

No descer um costabaxo
e no subir um chapadão,
já me afrouxaram as pernas,
já me esmoreceu o garrão.

7

Vinha um desses gaúcho
Em um bagual colorado.
Mas ô bagual que corre
e que me traz atropelado!

9

Vinha outro dos gaúcho
Em um bagual tordilhinho.
Este me pegou um laço
desde a cola até o focinho.

11

Chegou o fim da minha vida,
é ô triste de se ver.
Nos dentes desta cadela
conheço que vou morrer.

13

Na cochilha dos ventanas
morreu um forte guerreiro,
comandante de polícia,
Chico Sôrro de Oliveira.

2

Abre-te cambos e serras,
quero correr com cautela,
quero ver onde vai morrer
a fama desta cadela.

4

Me atirei no Quaraí, fím,
naquele nado sem fím.
Tornei a olhar para traz
E a cadela atraz de mim.

6

Eu saí a trotezinho
no rumo do véio Estácio,
me saltou quatro gaúcho
de facão e bola e laço.

8

Vinha outro dos gaúcho
Em um bagual picaço.
Torceu o bagual pra um lado
e me mandou a argola lo laço.

10

Vinha outro dos gaúcho
que nem parecia gente
pois levou a mão no revólve,
levantou terra na frente.

12

Antes de eu morrer
tive um bonito regalo:
distância de quatro leguas
Eu ouvi cantar o gálo.

Sôrro — zorro, raposa, ladrão de galinheiro. Tambem no Rio Grande do Sul é costume o to em comum sempre baseado num falso-bordão terças e sextas.

Toada do Lauro Louro

SERRA (R. Grande do Sul).

Ve, lho Pau - li - no tem um fi - tho que si - ho - me, quan - do tem ra - va não
co - me, Pega fa - ca e vai bri - gar; Por is - so mesmo que mā chamam Lauro Louro, Meto fa - ca, ti - roo
couro e fa - ção bo - tas pra cal - car.

Velho Paulino
Tem um filho quasi home,
Quando tem raiva não come,
Pega a faca e vai brigar;
Por isso mesmo
Que me chamo Lauro Louro,
Meto a faca, tiro o couro,
E faço botas pra calçar.

Toada do Onoron

R. O. DO SUL.
(Santiago do Boqueirão, Minas)

Sou filho do ti - gre mou - ro, se - to do ti - gre pin - ta - do, me cha -
mam de ti - ra - scis - ma, dê mu - te le - aho ti - ra - do!

Sou filho do tigre mouro,
Neto do tigre pintado,
Me chamam de tira-scisma,
De muito tenho tirado!

Moda

R. G. DO SUL.

Vou-me embora, vou-me embora, Prenda minha, Tenho mu - to que fa - zer:
ter: Tenho dir - para ro - de - io, prenda minha, No cam - po do bem que - rer. Tenho
1. 2. 4. 2. 116 D.C.

Vou-me embora, vou-me embora }
Prenda minha, } bis.
Tenho muito que fazer:

Tenho de ir para Rodeio, }
Prenda minha, } bis.
No campo do bem querer. }

Noite escura, noite escura, }
Prenda minha } bis.
Toda a noite me atentou

Quando foi de madrugada }
Prenda minha } bis.
Foi-se embora e me deixou.

O refrão é instrumental.

Silvio Romero nos "Cantos Populares" dá uma versão sergipana da 2.^a estrofe.

MARTELOS, DESAFIOS, CHULAS

Martelo

Esperança

PERNAMBUCO.

Lá no meu sertão Tem muita quixaba, Que é cumê de cabra, Tam.
bem de cristão, Fai massa na mão, Dá dô-de-barriga... Tem cabra de aço que
morre e não briga! Espe ran - gal É da ma ta verde! Espe ran gal é da ma ta verde!

Lá no meu sertão
Tem muita quixaba,
Que é cumê de cabra,
Também de cristão,
Fai massa na mão,
Dá dô-de-barriga...
Tem cabra de aço
Que morre e não briga!

Esperança!
É da mata verde } *bis.*

O Martelo, informa João do Norte é uma poesia historiada. O refrão em metro no geral mais curto, chamam comumente de *carretilha*, me informa Ascenso Ferreira. Este martelo se confunde com a forma genérica do coco nisso de possuir estrofe de musica simples e refrão mais melodico e bem curto.

Desafio

de Violeiro.

MINAS.



Cachorro que engole osso
Nalguma coisa se fia
Quando eu topo muié veia
Dou benção e chamo tia
Caititú de mato grosso
Corre mais do que cotia.

Quando eu topo muié veia }
Dou benção e chamo tia } *bis.*

Desafio

NORDESTE.



Seu Mané do Riachão Que pecado são os seu! Um a, no tão bom d'inverno Seu riachão correu!

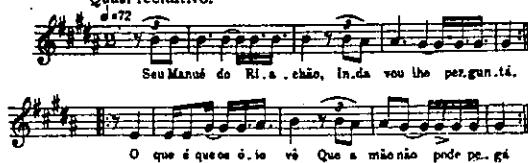
<i>Cabeceira:</i>	<i>Riachão:</i>
Seu Mané do Riachão	Meu riacho não correu
Que pecado são os seu!	Lhe digo, meu cavalleiro,
Um ano tão bom de inverno	E que as chuvas foram pouca
Seu riacho não correu!	Pra cima, prás cabeceira.

Desafio entre os celebres cantadores Mané do Riachão e Cabeceira.

Notar a deliciosa extranheza modulatoria da peça, sem que por isso ela perca o carácter brasileiro.

Desafio a Manué do Riachão

Quasi recitativo. PERNAMBUCO.



Seu Manué do Riachão,
Inda vou lhe perguntar,
O que é que os óio vê
Que a mão não pode pegá?

Ou é o Sol ou é a Lua.
Ou as estrélas ou a fumaça,
Ou é qualquer obijeto
Trancado numa vidraça.

Esta melopéa magnifica de malinconia, parece ter pertencido a êsse cantador famanadissimo que foi Manué do Riachão. É muito comum deante de certos cantos do nordeste a perplexidade do coletor, tal a liberdade e a subtileza do laisser aller ritmico com que a gente de lá canta. Cantam com a subtiliza ritmica de quem está falando, com a maxima despreocupação. É muito possivel que nessa gente do nordeste cantando dêsse geito, em contraste decidido com a ritmica isoladamente musical estabelecida pela musica europea desque criou os valores de tempo musical e o compasso, é muito possivel que nesses nordestinos a gente vá encontrar uma reprodução contemporanea da maneira de cantar dos rapsodos gregos ou do canto cristão primitivo. Com efeito se dá neles uma união absoluta da musica e da palavra falada, de formas a tornar impossivel uma fixação ritmico-musical isolada. É a maneira de falar, natural e despreocupada, que determina ás vezes em absoluto a sucessão dos sons da melodia. Ora como a fala despreocupada nem sempre se realiza exatamente da mesma forma ao repetir a mesma frase pelo fato mesmo de ser despreocupada, sucede pois que repetindo a mesma melodia com o mesmo texto, o cantador já não ritmou exatamente da mesma maneira da primeira vez. Quanto mais si o texto varia! Na verdade a segunda quadra que consignei *Ou é o sol* etc. já requeria nova ritmisação da melopéa. Se dá pois em muitos dêsses cantos um rubato constante e subtil, maravilhosamente variado. Aqui é bem êsse, o caso. Qualquer e mi-

nima rigidez estraga por completo uma peça assim. Evidentemente se trata duma musica, primitiva ainda sob o ponto-de-vista artistico, quero dizer, ainda interessada em que a significação das palavras é que tem importancia decisiva e absoluta. O que não impede que justamente por causa dêsse desequilibrio os nossos nordestinos cantadores tenham atingido uma riqueza prodigiosa de liberdade ritmica.

Chula Paroara

AMAZONIA.

Senhora dona Tereza }
Fui ontem desempregado } bis
O feijão está muito caro }
E a carne seca é fidalga!

Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três,
Sinhá Tereza não me pega desta vez!
Sinhá Tereza me fez das suas,
Pegou-me a roupa, jogou na rua!

As mulheres por natureza }
Carrega sua fé segura: } bis
Quanto mais mente mais fala, }
Quanto mais fala mais jura. } bis
Dou-lhe uma etc.
As mulheres quando resolvem }
Falar da vida alheia } bis
Principia na lha-nova }
Acaba na lha-cheia. } bis
Dou-lhe uma etc.
Moça feia quando casa }
Julga logo por feliz; } bis
Passa uma pela outra }
Arrebitando o nariz. } bis
Dou-lhe uma etc.

Colhida por mim dum paroara. Dêsses que depois de irem gastar na terra deles o dinheiro ganho na borracha, voltam de novo pros seringais. Assim êle... Era moreno, corpo rijo, e de palidez pra nunca mais. Cantava pouco, quanto falava, mas tudo bem. Era deliciosa a maneira rubatisada, cheia de acentos e prolongamentos inesperados com que dizia esta chula de tanta malinconia.

A segunda estrofe lembra Portugal:

"Lindos olhos tem a cobra
Q'ando olha de repente;
Ninguem se fie em mulheres,
Quanto mais jura mais mente".

Leite de Vasconcellos ("Tradições Populares de Portugal", Porto, ed. Clavel e Cia. pg. 143.)

LUNDÚS E MODINHAS

Lundú com Ganzá

NORDESTE



Cantado por preto com acompanhamento de ganzá, o que aproxima este lundú, tão provavelmente afroamericano, dos cocos de ganzá. O colaborador ignorava a letra e não precisou o Estado nordestino em que escutara o documento.

Este lundú tem um movimento muito coreográfico. A palavra "lundú" está desaparecendo. Aqui no centro do país indica especialmente uma cantiga praceana de andamento mais vivo que o da modinha e com texto de carácter comic, ironico, indiscreto. O "Gosto da Negra" que segue, corresponde bem ao que chamamos por aqui de "lundú". No norte lundúinda permanece mais próximo da dança. No interior do Estado do Pará "lundú" é ainda uma dança, me informa o prof. José Domingues Brändão, de Belém, autor de duas Rapsodias Brasileiras pra orquestra.

Lundú *d=100*

BRAZILIANA. (S. Paulo)

Eu gosto da ne - gra cor-de - car - rão, Eu tenho por a - la grande paixão.
xão. Que bem m'importa que falem de mim, Eu gosto da ne - gra meus meus sim!

Eu gosto da negra
Côr de carvão,
Eu tenho por ela
Grande paixão.

Que bem m'importa
Que falem de mim,
Eu gosto da negra
Mesmo assim!

A aluna que me comunicou este lundú, ignorava a continuação dos versos. Tanto pela forma e expressão musicais como pelo simples facto de ser caracteristicamente lundú, este documento parece prooir do sec. XIX.

Lundú de negro velho.

PRANCA. (S. Paulo)

Ma Ma - li - a mu - a mu - é, Ma Ma - li - a mu - a mu - é. Um fa - vó eu vai ti pi -
di. Um fa - vó eu vai ti pi - di. Quan - ronda vié mi busun - că, Quan - ronda vié mi busun - că,



I

(bis) Ma Malia, mia muié,
(bis) Um favô eu vai ti pidi:
(bis) Quano ronda vié mi busuncá,
(bis) Ocê fala qui eu num tá ai.

Sala-cu-saco, ma Malia, mia muié,
Pelo siná di Santa Cruz, liva num Deu
Liva santo tá nu livo zi maió
Liva santo tá nu livo zi menó
Tá pindulado são Migué di Calaeanzo!

(bis) Tengô tengô ma famá
Malia, mia muié, hum mi fara cum sordado!
Malia du Congo, num fara di pecado!
Hêhê!... haha!..

II.

(bis) Lá nus caminho ri Mina
(bis) Uma onça mi roneô
(bis) Quano eu fui zoiá para ela
(bisq) Meu curação palapítô.

Sala-cu-saco, ma Malia, ma famá,
Zôio dela cumo tá rigalado,
Nalizi dela cumo tá libitado,
Pelo dela cumo tá lipiado,
Pata dela cumo tá calapaçado!

(bis) Tengô, tengô, ma famá, (etc.)

III.

(bis) Quando eu era nu meu tera
(bis) Era rei de Zimangora, (Angola)
(bis) Gora tô in tera di blanco
(bis) Zoga cabungo fora!

Sala-cu-saco (etc.)
(como da I.^a vez)

O R é sempre brando. Algumas coisas, como "sala-cu-saco" não comprehendo. Cabungo, nos lugares sem latrina de geito nenhum, é o barril onde jogam as fezes que depois o empregado vai atirar longe.

Grafei pedaço mais longo da musica, embora repetição, pra mostrar a variedade ritmica ocasionada pela prosodia em parte, pela irregularidade do verso mal feito, e em grande parte tambem pela fantasia que vai se libertando e se manifestando mais, á medida que a peça continua. Com efeito na 1.^a estrofe o ritmo está bem batido e sob o ponto-de-vista brasileiro é simples. Depois se complica extraordinariamente, as sincopas se multiplicam, aparecem antecipações ritmicas, pequenos apressados, rubatos subtils, dificilimos, impossiveis de grafar com exatidão absoluta. O refrão da 2.^a estrofe repete a musica do refrão da primeira e vai sempre assim.

A palmilhar longas Estradas

A palminhar longas Estradas

R. O. DO NORTE

A pal . mi . har lon . gas es tra . das De lon . ge vim pa . ra te
ver Ouvin . doas tri - tes a tra - pon . gas Nas ma . tas tri - les a ge . mor.

A palmithar longas estradas
De longe vim para te ver
Ouvindo as tristes arapongas
Nas matas tristes a gemer.

Nas Horas Mortas da Noite

S. PAULO.

J = 116

Nas ho . ras mar . tas da no l . te Co . mo é doce me . di - tar

Quan doras es . tre . las scin - ti . lam Nas on . das que . tas do mar!

Quan do a Lu . a ma . ges . to . sa Bri . lhan do lin . das for - mo . sa

Co . mo don - te . la vni . do . sa Nas a guas se vai mi - rar!

Nas horas mortas da noite
Como é doce o meditar
Quando as estrelas scintilam
Nas ondas quietas do mar!
Quando a Lua majestosa
Brilhando linda e formosa
Como donzela vaidosa
Nas águas se vai mirar!

Esta modinha é bastante antiga. Minha mãe a conheceu em meninota, o que dá pro documento já uns 60 anos no mínimo.

Estela

S. PAULO

S. PAULO.

J. 116

Que noite plená, lúcio e comoum sonhassim: r. sonho Bolan, do lá no céu beijando mar
trêlas pelo a, zul Vagamor, rudo está dor, mundo Eu venhomena, mar te desesperar
As er.

Al, como bel, jao mar o lu, ar! O mar suspira, ge, moe trem! E do

al, to do céu sorrido lin, do. A cor, da abresa, ja, ne, la, Este, la! E do

Que noite! o plenilúmio
É como um sonho,
Assim risonho,
Eoando lá no céu,
Beijando o mar!
As estrelas pelo azul
Vagam sorrindo,
Estás dormindo.
Eu venho meu amor
Te despertar!

Em teu leito de sedas
Dormes quieta,
O teu poeta
Canta para teu sono
Suavizar.
Dorme! Cantarei
Como suave
Canto de ave,
Que gorgelia no céu
Fitando o luar!

Ai, como beija o mar
O luar!
O mar suspira, gême
E treme!
E do alto do céu sorrindo
Lindo,
Acorda abre a janela,
Estela!

Registro a poesia que nem escutei, deformada

Faz hoje um Ano

S. PAULO

S. PAULO

Faz ho.jeum a . no bem me lembro. in . da Quem sa.vas lin . da com esse o.lhar tri .
to.nho, Faz ho.jeum a . no bam me lembro. go . ra Quem es . ta ho . ra mea . na recente a mi so phoi

Faz hoje um ano bem me lembro ainda
Que estavas linda com êsse olhar tristonho,
Faz hoje um ano bem me lembro agora
Que a esta hora me apareceste em sonho!

É modinha bem antiga. A escutei piasote e vem
pois do sec. XIX. Não me lembro do resto dos ver-
sos ou nunca sube mesmo.

PREGÓES

1

Amendoim

Andante. S. PAULO.
Pas . so ca . a. men . doim tor . ri . (do)!

2

Marcela

PERNAMBUCO.

Andantino.. Eu te . nho mar co . la pra tra . ves . vel . (re)!

3

Cocada

CAPITAL FEDERAL.

Lento recitado. Co . ca . da! Pre . tos bran . cal! Pre . tos bran . ca! cor - de - ro . (sa)!

4

Pinhão

S. PAULO.

Andantino. Pi . nhão quen - te, que qui - ma - gen - tel! Síá quen - te, mu - ia - ta! Síá quen - tel...

5

Sorvete

S. PAULO.

Andante. Sor . ve . te, ia . ia, é de oô . co!

6
Empadas

S. PAULO.

Andante, ritmado
Senho - ra do.na de ca . sa, Venha na ja . ne.la.apre.cí . á!
Tenho a em.páda quentinha,Ca . ma . rão ar . recheá . á(dol)...

Senhora dona de casa,
Venha na janela aperciá!
Tenho a empada quentinha,
Camarão arrecheá (do)!..

7

O Cego

NORDESTE

Lento, recitado.
[Musical notation for 'O Cego' in Northeast style, Lento recitado tempo.]

[Continuation of musical notation for 'O Cego' in Northeast style.]

Este canto maravilhoso me comunicado por Lionel Silva esquecido do texto, é o unico documento brasileiro que conheço em que o hipolidio está sistematizado. Porém êste se acomoda perfeitamente com a psicologia musical do brasileiro e sobre isso temos uma anedota que é bem fina. Quando L. Gallet publicou a 1.^a edição das "6 Melodias Populares Brasileiras" (ed. cit.) um-êrro feliz de impressão fez com que a peça "A Perdiz piou no Campo" em *lá maior*, saisse com 4 sustenidos na armadura de clave. A peça ficava em hipolidio... Ninguem quasi não percebeu o engano, a melodia ganhou muito sem perder o caracter e foi assim que O. Respighi a empregou na "Suite Brasiliana". A honestidade de L. Gallet o obrigou a restabelecer a armadura de *lá maior* na 2.^a Edição. Honestidade feito muitas outras: louvavel porém lastimável...

NOTA FINAL

E esta nota é só pra agradecer, não por mim que êste livro não é meu, agradecer por todos, a serie grande de gente que concorreram prá exposição das melodias. De tempos pra cá os meus esforços em registrar melodias nacionais encontrou o apôio de alunos, amigos e mesmo patricios que vieram me dar com o nome e a residencia deles (coisa indispensavel pra controlar a verdade da colaboração) muito documento interessante. Si é certo que muita coisa eu mesmo colhi do natural, talvez quasi metade do livro é feita por colaboração. E dentre os colaboradores que me deram mais dum documento registrado neste livro, é bom guardar o nome de dona Germana Bittencourt, Antonio Bento de Araujo Lima, Ascenso Ferreira, José Americo de Almeida, Lionel Silva, Mario Pedrosa, Rosario Fusco e Pierre Silva, Benedito Dutra Teixeira, Rui Cirne Lima, Fabiano Lozano, dona Aida de Almeida e João Cibella.

A Música e a Canção
Populares no Brasil

EXPLICACÃO

Mario de Andrade escreveu “A Música e a Canção Populares no Brasil” em janeiro de 1936, para o Institut International de Coopération Intellectuelle. Nessa mesma data o trabalho foi divulgado pelo nosso Ministério das Relações Exteriores e publicado também pela “Revista do Arquivo Municipal”, ano II, n.º XIX, São Paulo, Departamento de Cultura, janeiro de 1936. O Institut International de Coopération Intellectuelle, pelo seu Département d’Art, d’Archéologie et d’Ethnologie, só o publicou três anos depois, em “Folklore Musical, Paris, 1939.

Em pasta destinada aos estudos que deveriam compor este vol. VI das suas Obras Completas, Mario de Andrade deixou um dos exemplares mimeografados de “A Música e a Canção Populares no Brasil”, distribuídos pelo Ministério das Relações Exteriores, e nêle fêz correções e acréscimos pequenos. Ao exemplar foram agregadas, na encadernação, muitas fôlhas em branco. Mario de Andrade começou a utilizá-las para uma “Continuação da Bibliografia” contida no trabalho, mas chegou a registrar apenas cinco livros. Dentro do volume encontrou-se ainda uma fôlha de papel, sólta, também com novos registros de livros, e várias fichas bibliográficas. As anotações da fôlha sólta

foram feitas quase sempre apenas pelos nomes dos autores ou das obras; e só na "Continuação da Bibliografia" há notas críticas aos trabalhos registrados.

Nas fichas estão quase todas as obras mencionadas na bibliografia de "A Música e a Canção Populares no Brasil" e mais duas que não aparecem nela. Confrontamos minuciosamente essas fichas com a bibliografia. O resultado do exame parece mostrar que elas representem não uma revisão dessa bibliografia, mas talvez o material de que Mario de Andrade se serviu para organizá-la:

1) A bibliografia de "A Música e a Canção Populares no Brasil" contém livros que não estão registrados nas fichas, inclusive trabalhos importantes de Mario de Andrade. Apresenta ainda notas para obras que aparecem nas fichas sem a menor crítica.

2) Quando há dessemelhança entre as notas da bibliografia e das fichas, aquelas estão quase sempre em versão melhor.

3) Tanto na bibliografia quanto nas fichas, o "Compêndio de História da Música" de Mario de Andrade e a "História da Música Brasileira" de Renato Almeida estão registrados em edições antigas: o "Compêndio", na 2.^a ed. (1933) e a "História", na fraca primeira edição (1926). Do "Compêndio" apareceu em 1936 a 3.^a edição e em 1942 a 1.^a edição com o título de "Pequena História da Música; da "História" de Renato Almeida saiu em 1942 a importantíssima 2.^a edição, praticamente um novo livro. Ora, Mario de Andrade não deixaria de assinalar essas novas edições, se as fichas fôssem

posteriores à bibliografia publicada. O mesmo se dirá de vários livros estrangeiros incluídos tanto nas fichas quanto na bibliografia, dos quais apareceram, depois de 1936, boas traduções brasileiras.

O possível argumento contra o primeiro ponto é a existência, nas fichas, de dois livros que não aparecem na bibliografia. Não conheço um, "Os Tupis do Gurupi" de Raimundo Lopes, assinalado como importante; mas o outro, o "Maxambombas e Maracatus" de Mario Sette, é muito fraco e realmente não merecia figurar numa bibliografia selecionada. Somos levada a pensar que, após um melhor exame do material, Mario de Andrade afastou os dois, já no tempo em que organizara "A Música e a Canção Populares no Brasil". O fato de ter assinalado como importante o livro de Raimundo Lopes não invalida a conclusão, pois vários livros são tratados com muito entusiasmo nas fichas e bastante moderação na bibliografia.

Ao segundo ponto também caberia uma objeção: boa quantidade de fichas têm notas mais amplas que as escritas na bibliografia, incluindo críticas mais detalhadas e, em muitos casos, mais severas. Entretanto, as modificações e condensações que essas fichas teriam sofrido, ao serem incorporadas definitivamente ao trabalho, explicam-se com facilidade: como a bibliografia foi organizada para um serviço oficial, destinada à divulgação no estrangeiro, e possivelmente condicionada a uma encomenda que fixaria número de páginas, Mario de Andrade deve ter achado melhor abster-se de críticas minuciosas. Optou assim por observações de ordem geral, principalmente indicações do conteúdo dos livros, critério mais adequado ao gênero e à

destinação do trabalho. Mas, como frequentemente fazia, guardou as fichas primitivas, que lhe poderiam ser úteis quando quisesse ampliá-lo.

É bem provável, assim, que Mario de Andrade praticamente não tenha tocado em "A Música e a Canção Populares no Brasil", após a sua publicação. Apenas se limitou a corrigir levemente alguns erros e a anotar sumariamente mais alguns livros incluíveis na bibliografia. Dêstes poucos, os últimos em data são os seus estudos "Música do Brasil" e "A Nau Catarineta", ambos publicados em 1941. É caber notar, em reforço da hipótese de que o trabalho não sofreu revisão verdadeira após 1936, que nos seus novos registros bibliográficos Mario de Andrade nem sequer mencionou sua modesta monografia "O Samba Rural Paulista", publicada em 1938.

Mario de Andrade deixou também com o seu conteúdo primitivo a discografia que constitui a parte II de "A Música e a Canção Populares no Brasil". A 3.^a edição do seu "Compêndio de História da Música" (São Paulo, L. G. Miranda, 1936) traz, no capítulo XII, relação maior de discos de música popular brasileira, relação aproveitada na "Pequena História da Música" (São Paulo, Livraria Martins, 1942) e excluída, com tôda a discografia, da edição do mesmo livro feita para as Obras Completas (vol. VIII, São Paulo, Livraria Martins, 1944). Os discos recenseados nessas discografias estão esgotados há muito tempo.

Na parte destinada às instituições públicas que se ocupam do folclore musical brasileiro, seria preciso mencionar hoje, entre as surgidas após 1936, pelo menos as mais ativas: em ordem cronol-

ógica, o "Centro de Pesquisas Folclóricas Mario de Andrade", ligado à cadeira de Folclore do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Centro fundado e dirigido pelo prof. Rossini Tavares de Lima; a Comissão Nacional e suas Comissões Estaduais de Folclore, subordinadas ao Ibecc (órgão da Unesco no Brasil), criadas e apoiadas por Renato Almeida.

Por tais explicações e por se tratar de trabalho feito há dezenove anos, não é preciso dizer que as partes informativas de "A Música e a Canção Populares no Brasil" estão agora bastante incompletas. Mas julgamos necessário salientar que, apesar das limitações trazidas pelo tempo, a bibliografia e a discografia continuam válidas e úteis, pela seleção e crítica de obras que permaneceram indispensáveis ao conhecimento do folclore musical brasileiro. (Dos livros recenseados por Mario de Andrade, muitos têm edições novas, algumas anotadas, feitas recentemente).

A grande importância de "A Música e a Canção Populares no Brasil" reside na sua pequena mas fundamental parte doutrinária. Nas considerações com que precedeu o levantamento da documentação então existente sobre a música folclórica brasileira, Mario de Andrade expôs pontos-de-vista que representavam, no tempo, uma verdadeira revolução das principais bases teóricas em que se fundavam os estudos do Folclore. Partindo das diferenças de formação e estrutura sociais existentes entre os povos da Europa e os da América, Mario de Andrade salientou pela primeira vez, em "A Música e a Canção Populares no Brasil", a necessidade de rever-se o conceito de tradição e a impos-

sibilidade de considerar-se as manifestações folclóricas como fenômenos essencial e exclusivamente rurais. O tempo firmou essas verdades, que se incorporaram à teoria brasileira e americana do Folclore, e que muitos folcloristas europeus também já aceitaram ou redescobriram, levados pela observação não só da realidade americana, mas também dos seus próprios campos de estudo.

Neste volume VI das *Obras Completas de Mário de Andrade*, "A Música e a Canção Populares no Brasil" é incluída tal como está na edição mimeografada feita pelo Ministério das Relações Exteriores e corrigida pelo autor em seu exemplar de trabalho. Entretanto, tomamos o cuidado de esclarecer ou retificar os seguintes pontos relativos à bibliografia (partes III e IV):

1) Na impossibilidade de determinar com absoluta segurança se as fichas bibliográficas avulsas são anteriores ou posteriores à primeira edição do trabalho, registramos em notas de rodapé as observações críticas nelas contidas, sempre que ampliassem ou esclarecessem a nota já publicada. Igual atitude adotamos para com as fichas que revelam juízos muito favoráveis, reformados, com critério evidentemente melhor, nas versões constantes da bibliografia.

2) Registraramos os dois livros existentes em fichas e que não constavam da bibliografia, bem como as novas obras indicadas numa das páginas acrescentadas ao exemplar de trabalho e na fôlha sólta. Seus números foram postos entre parênteses e foram marcados com *as obras de que Mário de Andrade anotou apenas os títulos ou os nomes dos autores.

3) Foi respeitado o processo que Mário de Andrade adotou para o registro dos livros, embora ele fuja aos preceitos técnicos de organização bibliográfica. Corrigimos apenas um pequeno número de erros muito evidentes, que atingiram ora nomes de autores ou de livros, ora a imprensa, e assinalamos êsses casos com dois asteriscos.

Na parte destinada às instituições brasileiras que se dedicam a pesquisas de folclore, julgamos de bom alvitre:

1) Esclarecer, em nota de rodapé, um pequeno engano referente à Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Tratando-se de trabalho informativo, pensamos que também seria útil assinalar em tal nota a existência, nessa repartição, de uma coleção fonográfica mencionada por Mário de Andrade em outro ponto do mesmo capítulo.

2) Juntar uma nota sobre o antigo Instituto Nacional de Música (hoje Escola Nacional de Música), em obediência a lembrete escrito por Mário de Andrade na fôlha sólta já várias vezes mencionada.

Oneyda Alvarenga

(17-9-1954)

A MÚSICA E A CANÇÃO POPULARES NO BRASIL

O estudo científico da música popular brasileira ainda está por fazer. Não há sobre ela senão sínteses mais ou menos fáceis, derivadas da necessidade pedagógica de mostrar aos estudantes a evolução histórica da música brasileira. Por isso, o que existe de publicado tende naturalmente a estabelecer generalizações, muito mais de ordem crítica e prática sobre origens, influências e possibilidades musicais, deixando de lado qualquer análise técnica mais profunda, que possa realmente interessar à musicologia folclórica.

É preciso distinguir primeiramente, que em nossos países americanos, há sempre dois campos distintos que a musicologia folclórica deverá cultivar. Dum lado está a música dos Ameríndios, doutro a música popular nacional propriamente dita.

A música dos Ameríndios do Brasil é quase desconhecida em suas criações melódicas. Jean de Léry já grafava, em nosso primeiro século, algumas melodias dos Tupis do litoral, mas tanto dessa como de outras contribuições de igual gênero, não temos possibilidade alguma de controle para determinar se são exatas ou não. O mais provável é que sejam tôdas inexatas. Só no século XX aparecem

estudos perfeitos sobre a prática musical dos Amérindios brasileiros, mas são poucos numerosos e circunscritos a regiões relativamente pequenas.

Quanto à música popular nacional, propriamente dita, a bibliografia também apresenta pequeno número de obras de valor realmente folclórico. A musicologia nacional está na infância, e só recentemente se vão fazendo colheitas de melodias, com espírito científico.

Aliás, o problema da música popular brasileira é de natureza muito especial, pelo fato de sermos uma nacionalidade de formação recente e não propriamente autóctone. As próprias condições e progressos de feição americana, transformam poderosamente o processo das nossas manifestações, populares ou não. Por tudo isso, um conceito rígidamente científico de "canção popular", tal como a etnografia a define, nos levaria com o sr. Julien Tiersot, na *Encyclopédia de la Musique* de Lavignac, a encarar a possibilidade de negar a existência de canções populares entre os povos americanos!

A bem dizer, o Brasil não possui *canções populares*, muito embora possua incontestavelmente *música popular*. Quero dizer: nós não temos melodias tradicionalmente populares. Pelo menos não existem elementos por onde provar que tal melodia tem sequer um século de existência. Os pouquíssimos documentos musicais populares impressos que nos ficaram, de fins do século XVIII ou princípios do século seguinte, já não são mais encontrados na boca do povo, que dêles se esqueceu. Existem textos populares, principalmente romances e quadras sôltas, de origem ibérica, que permanecem até agora can-

tados. (E mesmo dêstes, uma grande figura de folclorista, como Amadeu Amaral, levado pelo conceito do anonimato multissecular e generalização popular de Folclore, se viu obrigado a aceitar apenas em número muito restrito, nos seus estudos.) Porém êsses documentos recebem melodias várias em cada região e mesmo em cada lugar. Será possível alguma rara vez determinar, pelo estudo dessas diversas melodias sobre um mesmo texto, que uma parece mais antiga que outra; mas é impossível, pela ausência de elementos de confrontação, imaginar o grau de ancianidade de qualquer delas.

Assim, não teremos o que científicamente se chamará de "canção popular". Mas seria absurdo concluir por isso que não possuímos música popular! Tanto no campo como na cidade florescem com enorme abundância canções e danças que apresentam todos os caracteres que a ciência exige para determinar a validade folclórica duma manifestação. Essas melodias nascem e morrem com rapidez, é verdade, o povo não as conserva na memória. Mas se o documento musical em si não é conservado, êle se cria sempre dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, reveste sempre formas determinadas, se manifesta dentro de certas combinações instrumentais, contém sempre certo número de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, maneiras de canticular, que todos já são tradicionais, já perfeitamente anônimos e autóctones, às vêzes peculiares, e sempre característicos do Brasileiro. Não é tal canção determinada que é permanente, mas tudo aquilo de que ela é construída. A melodia, em seis ou dez

anos poderá obliterar-se na memória popular, mas os seus elementos constitutivos permanecem usuais no povo, e com todos os requisitos, aparências e fraquezas do "tradicional". (1)

Outra face do problema que exige adaptação americana especial, é a questão do urbano. É de boa ciência afastar-se de qualquer colheita folclórica a documentação das grandes cidades, quase sempre impura. Será possível adotar-se semelhante critério para o Brasil?

As condições de rapidez, falta de equilíbrio e de unidade do progresso americano tornam indelimitáveis espiritualmente, entre nós, as zonas rural e urbana. Nas regiões mais ricas do Brasil, qualquer cidadinha de fundo sertão já possui água encanada, esgotos, luz elétrica e rádio. Mas por outro lado, nas maiores cidades do país, no Rio de Janeiro, no Recife, em Belém, apesar de todo o progresso, internacionalismo e cultura, encontram-se núcleos legítimos de música popular em que a influência deletéria do urbanismo não penetra.

A mais importante das razões desse fenômeno está na interpenetração do rural e do urbano. Com exceção do Rio de Janeiro, de São Paulo e poucas mais, tôdas as cidades brasileiras estão em contato direto e imediato com a zona rural. Não existem, a bem dizer, zonas intermediárias entre o urbano e o rural propriamente ditos. No geral, onde a cida-

(1) Do parágrafo que começa com "A bem dizer" até este ponto, há, no exemplar de trabalho, um traço lateral feito a lápis. A frase "mas tudo aquilo de que ela é construída", compreendida nesse trecho, foi grifada a lápis. De acordo com os métodos de trabalho de Mário de Andrade, esses traços seriam marcas para fichamento, estudo mais desenvolvido ou aproveitamento em outra obra. (O. A.)

acaba, o campo principia. E realmente numerosas cidades brasileiras, apesar de todo o seu progresso mecânico, são de espírito essencialmente rural.

Por tudo isso, não se deverá desprezar a documentação urbana. Manifestações há, e muito características, de música popular brasileira, que são especificamente urbanas, como o *Chôro* e a *Modinha*. Será preciso apenas ao estudioso discernir no folclore urbano, o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular, enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais.

Recusar a música popular nacional, só por não possuir ela documentos fixos, como recusar a documentação urbana só por ser urbana, é desconhecer a realidade brasileira.

I

Instituições Públicas

1 — *Museu Nacional*, do Rio de Janeiro, — Guardam-se no Museu Nacional os cilindros gravados pelo prof. Roquette Pinto, entre os índios de Mato Grosso. Estes cilindros estão bastante danificados, mas atualmente fazem-se esforços no sentido de salvá-los.

2 — *Phonogramm-Archiv, de Psychologischen Institut, da Universidade de Berlim* — Guarda-se nesta instituição a coleção dos fonogramas gravados por Koch-Gruenberg, entre os índios do extremo-norte da Amazônia, bem como várias outras coleções

menos importantes, de Ameríndios de outras partes do Brasil.

3 — *Discoteca Pública Municipal*, de São Paulo — Esta instituição, fundada em agosto de 1935, iniciou suas gravações científicas de música popular brasileira em 1936. Possui um arquivo de matrizes de discos populares, uma coleção de discos populares escolhidos entre os que têm algum valor científico, e um museu de instrumentos populares. Guarda também em seus arquivos uma coleção de várias centenas de documentos de música popular, registrados científicamente mas por meios não mecânicos, contendo melodias dos Estados de São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Mato Grosso, Pará, Amazonas, Paraíba, Rio Grande do Norte, Bahia e Alagoas. (2)

4 — *Instituto Nacional de Música*, do Rio de Janeiro — Há na biblioteca do Instituto uma coleção bastante numerosa, não catalogada, tanto de manuscritos como de impressões de modinhas do século XIX. (3)

(2) Nesta nota sobre a Discoteca Pública Municipal de São Paulo, Mário de Andrade se enganou em dois pontos: os serviços de gravação foram iniciados em maio de 1937; as melodias grafadas são dos seguintes Estados: São Paulo, Minas Gerais, Bahia, Ceará, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Rio de Janeiro, Pernambuco, Piauí, Maranhão, Pará. Aliás, o primeiro caso não constitui propriamente um engano: o texto primitivo dizia "iniciará suas gravações", sendo a primeira palavra corrigida para "iniciou". Ao fazer essa mudança, Mário de Andrade talvez estivesse pensando na filmagem sonora de danças-dramáticas de Mogi das Cruzes (São Paulo), realizada de fato em 1936.

Cabe assinalar também que, em 1938, a Discoteca Pública Municipal obteve do Staatliches für Völkerkunde, de Berlim, cópias dos cilindros fonográficos indicados no n.º 2. (O. A.)

(3) Em 1931 o Instituto foi anexado à Universidade do Rio de Janeiro; em 1937 a Universidade passou a chamar-se Universidade do Brasil e o Instituto, Escola Nacional de Música.

5 — *Conservatório Dramático e Musical*, de São Paulo — Conserva em sua biblioteca uma pequena coleção de estudos de alunos sobre música popular. Esses estudos contêm melodias grafadas por meios não mecânicos, e de precisão folclórica muito escassa.

6 — *Musée des Archives de la Parole*, da Sorbonne, Paris — Este museu possui uma pequena coleção de canções populares brasileiras, em discos cantados por cantoras artistas, como sta. Capote Valente e sra. Elsie Houston.

II

Discografia

(As gravações de música popular sempre tiveram entre nós finalidade comercial. Acontece po-

Entre as notas para acréscimos a serem feitos a este trabalho, Mário de Andrade deixou a seguinte: "Trabalhos universitários de Itiberê e Luís Heitor". O lembrete se refere certamente às primeiras cadeiras de Folclore criadas em escolas superiores do Brasil. Com a reforma do Instituto Nacional de Música feita em 1931 por Luciano Gallet, Mário de Andrade e Antônio Sá Pereira, criou-se nessa data a cadeira de Folclore da escola. O concurso para provimento da cátedra só foi realizado em 1937, ganhando-o o prof. Luís Heitor Corrêa de Azevedo, empossado em maio de 1939. Em 1943 foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, do Rio de Janeiro, e nêle a cadeira de Etnografia e Pesquisas Folclóricas, regida desde a sua criação pelo prof. Brasílio Itiberê.

Ao prof. Luís Heitor Corrêa de Azevedo deve-se a criação do Centro de Pesquisas Folclóricas, da Escola Nacional de Música, oficialmente inaugurado a 6 de novembro de 1944, embora funcionasse desde 1942. Em colaboração com os Archives of American Folk-Song, de Library of Congress, de Washington, U. S. A., de 1942 a 1944 o Centro de Pesquisas Folclóricas realizou viagens para colheita fonográfica de música folclórica, tendo registrado vários discos nos Estados de Goiás, Ceará e Minas Gerais. Em 1946 o Centro gravou, no Rio Grande do Sul, mais de uma centena de discos, trabalho em que teve a colaboração do governo desse Estado. (O. A.)

rem que algumas dessas gravações são estritamente científicas. Estão neste caso, especialmente as *Modas* dos caipiras de São Paulo, bem como algumas manifestações da feitiçaria do Rio de Janeiro. A êstes discos, perfeitamente folclóricos, reunem-se aqui mais alguns que, pelo caráter, são exemplares específicos de música popular.)

1 — *Moda caipira* — Gravação Victor (numeração do Brasil): 33299; 33395; 33394; 33297; 33922; Gravação Columbia (numeração do Brasil): 20021; 20007; Gravação Artefone: 4019; 4079; 4121; 4124.

2 — *Feitiçaria afrobrasileira* — Gravação Parlophon (numeração do Brasil): 13254; Gravação Odeon (numeração do Brasil): 10679; 10690; Victor: 33586 (êste último tem influência urbana na instrumentação).

3 — *Cateretê* — Victor: 33235.

4 — *Cururu* — Victor: 33236; 33796.

5 — *Toada de Mutirão* — Columbia: 20033.

6 — *Folia de Reis* — Columbia: 20032.

7 — *Batuque* — Artefone: 4023; Victor: 33253; 33459; 33471 (êstes três últimos apresentam influência urbana).

8 — *Jongo* — Victor: 33380; 33421 (ambos cantados por um cantor de rádio, que guardou as melodias da sua infância).

9 — *Chôro* — Victor: 33204; 33433; 33262; 33597; Odeon: 10656; 10946 (o *Chôro* sendo gênero musical urbano, êstes discos podem ser tomados como específicos da sua manifestação).

10 — *Samba* — Victor: 33404; 33413; 33211; 33808; 33880; 33927. (Há o Samba rural e o Samba urbano. O primeiro confunde-se com o Batuque e não está representado na discografia nacional. Todos êstes são exemplares do Samba urbano.)

III

Bibliografia sobre a Música dos Ameríndios do Brasil

A — *Algumas obras contendo documentação musical:*

1 — *Jean de Léry* — “*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil, autrement dite Amérique*”. (Algumas das edições do século XVI contêm os documentos musicais, que se acomodam muito bem com o que conhecemos sobre a música dos nossos índios.)

2 — *Spix e Martius* — “*Reise in Brasilien*” — Munique, 1831. (O álbum anexo à obra contém 14 melodias ameríndias, colhidas, com bastante espírito etnográfico.) (4)

(4) “Obra importantíssima, cheia de observações, descrições e juízos críticos sobre instrumentos, danças, canções, festas tradicionais tanto de ameríndios brasileiros, como já do Brasil do início do séc. XIX. Além disso a obra traz um caderno de melodias, contendo 7 modinhas quase todas de S. Paulo, algumas da Bahia e uma de Minas; um lundu cantado em Minas Gerais, e um lundu (landum) dançado que é realmente a única peça que parece propriamente popular da coleção. Todas as outras são peças urbanas e de salão da pequena burguesia. Terminam o caderno 14 peças ameríndias que, é de crer-se, foram colhidas com o maior espírito científico... da época.”

- ** 3 — *Barbosa Rodrigues* — “Pacificação dos Crichanás” — Rio de Janeiro, ed. Imprensa Nacional, 1885. (5)
- ** 4 — *Barbosa Rodrigues* — “Poranduba Amazonense” — Vol. XIV, n.º 2 dos Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1890. (6)
- ** 5 — *Karl von den Steinen* — “Unter der Naturvoelker Zentral Brasiliens” — Berlim, ed. Hoefer & Wohsen, 1894. (7)
- ** 6 — *P. Nicolao Badariotti* — “Exploração no Norte de Mato Grosso” — S. Paulo, Tip. Salesiana, 1898. (A autenticidade das melodias nestes quatro últimos livros é bastante discutível.) (8)
- 7 — *H. H. Manizer* — “Música e Instrumentos de música de algumas tribus do Brasil” — in. “Revista Brasileira de Música”, vol. I, dezembro de 1934. (Importante estudo, inicialmente publicado pelo Museu de Antropologia e Etnografia, de Petrogrado, em 1918.)

(5) “Contém 4 cantos erchanás que têm tôdas as aparências de serem autênticos, apanhados no lugar. São bastante característicos da pobreza melódica primitiva.”

(6) “Traz além duma série de textos cantados, duas melodias de discutível científicidade folclórica”

(7) “Obra fundamental para conhecimento dos ameríndios do Brasil e seus costumes. Espêndida coleção de máscaras. Dois documentos musicais, de valor científico mais fraco.” Para o mesmo livro há outra ficha que diz: “Descrições científicas da maior importância de instrumentos, máscaras, danças etc. Duas melodias de melancólica autenticidade.”

(8) “A melodia dada como dos índios Chiquitos à p. 65 e que o autor “aprendeu de ouvido” é absolutamente inautêntica, sob o ponto de vista ameríndio. Como linha melódica tem elementos tradicionais brasileiros.”

- 8 — *Theodor Koch-Gruenberg* — “Von Roraima zum Orinoco” — ed. Strecker und Schroeder, Stuttgart, 1923. (No terceiro volume vêm numerosas melodias colhidas dos fonogramas da Universidade de Berlim, acompanhadas de um estudo do prof. Von Hornbostel.) (9)
- 9 — *Felix Speiser* — “Im Ducster des Brasilianischen Urwalds” — ed. Streck und Schroeder, Stuttgart, 1926. (10)
- 10 — *Roquette Pinto* — “Rondonia” — 3.ª ed. Companhia Editôra Nacional, S. Paulo, 1935. (Transcreve alguns dos fonogramas do Museu Nacional.)
- 11 — *R. Lachman* — “Musik der Aussereuropäischen Natur-und Kulturvoelker”, in “Handbuch des Musikwissenschaft” n.º 35 — ed. Athenaion, Wildpark — Potsdam. (Estuda as tendências gerais da música dos Ameríndios do Brasil, relacionando-os aos outros povos primitivos. Serve-se exclusivamente dos fonogramas colhidos por Koch-Gruenberg.)
- 12 — *P. Antonio Colbacchini* — “I Bororos Orientali” — Societá Eletrice Internazionale, Torino. (11)

(9) “No 3.º vol. traz a mais séria coleção de melodias ameríndias nos limites do Brasil no extremo norte extraída de fonogramas conservados no Phonogram-Archiv, da Universidade de Berlim. O estudo é feito por Erich M. v. Hornbostel.”

(10) “Tem um capítulo estudando a música dos Aparai com 2 melodias.”

(11) — “Dá uma pequena série de notações musicais com espírito bastante científico e terminologia de quem conhece música. Mas afirma que êsses Bororos ignoram a melodia, pois todos seus cantos são num som só, executados apenas 2 onde surgem doi sons! Ora isso discorda da

- B — *Algumas obras, contendo informações etnográficas sobre a música dos índios do Brasil.*
- 1 — *Marciano Brum* — "Através da Música" — Rio de Janeiro, ed. Bevilaqua, 1897. (Obra de escasso valor.) (12)
 - 2 — *Hans Staden* — "Viagem ao Brasil" — ed. da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, 1930. (13)
 - 3 — *Gl. Couto de Magalhães* — "O Selvagem" — 3.^a ed. Livraria Magalhães, S. Paulo, 1913. (14)
 - 4 — *T. Koch-Gruenberg* — *Zwei Jahre bei den Indianern Nordwest-Brasiliens* — ed. Strecker un Schroeder, Stuttgart, 1923. (15)
 - ** 5 — *Pero de Magalhães de Gandavo* — "Tratado da Terra do Brasil" — ed. Anuário do Brasil, Rio de Janeiro, 1924.
 - 6 — *Fernão Cardim* — "Tratado da Terra e Gente do Brasil" — ed. J. Leite & C., Rio de Janeiro, 1925. (Obras no gênero destas duas últimas, bem como a de Staden, feitas por viajantes catequistas, colonizadores, etc. trazem sempre alguma

melódica pobre sim mas inegável não só de todos os ameríndios do Brasil como dos próprios Bororós pelos fonogramas dêles existentes no Museu Nacional."

(12) "Compilou imperfeitamente alguns dados sobre a música dos ameríndios do Brasil."

(13) — "Tem descrições de ótimo temperamento observador sobre festas musicais dos índios."

(14) — "A autenticidade dos textos de cantos ameríndios não foi até agora discutida, talvez devido ao notável valor do autor."

(15) — "Importantes descrições de instrumentos e danças."

- descrição de festas musicais, nomes de instrumentos e de danças. Enumerá-las todas seria o mesmo que organizar uma bibliografia completa sobre o Brasil.)
- 7 — *A. Métraux* — "La Civilisation Matérielle des Tribus Tupi-Guarani" — ed. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1928.
 - 8 — *A. Métraux* — "La Religion des Tupinambás" — ed. E. Leroux, Paris, 1928. (Na primeira destas obras A. Métraux nos dá uma síntese bem feita sobre os instrumentos musicais dos Tupis. Na segunda estuda festas e danças.)
 - 9 — *Curt Sachs* — "Geist und Werden der Musikinstrumente" — ed. Dietrich Reimer, Berlim, 1929. (São computados os Ameríndios e catalogados seus principais tipos de instrumentos.)
 - (10) — *Raimundo Lopes* — "Os Tupis do Gurupi" — Separata das "Actas" Tomo I do XXV Congresso Internacional de Americanistas - Universidade de la Plata, 1932. (Informes de verdadeira natureza científica sobre cantos e festas cantadas dos índios Urubus e Tembés.)
 - ** (11) — *Karl Gustav Izikowitz* — "Musical and Other Sound Instruments of the South American Indians" — Goteborg, Eländus Bektryckeri Aktiebolag, 1935.
 - ** (12) — *Luis Heitor Corrêa de Azevedo* — "Escala, Ritmo e Melodia na Música dos Índios Brasileiros". Rio de Janeiro, Jornal do Comércio, 1938.

IV

Bibliografia sobre a Música Popular Brasileira

A — Obras contendo documentação musical não harmonizada.

- ** 1 — *F. J. de Sant'Anna Nery* — "Folk-Lore Brésillien" — Librairie Académique Didier, Paris, 1889. (Contém 12 melodias populares do século XIX.) (16)
- ** 2 — *Alexina de Magalhães Pinto* — "Biblioteca Infantil" coleção Icks, série C — ed. Ribeiro dos Santos, Rio de Janeiro, 1907. (17)
- ** 3 — *Alexina de Magalhães Pinto* — "Canções das Crianças e do Povo e Danças Populares", coleção Icks, série A — ed. Livraria Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1911. (Duas obras de escasso valor etnográfico.) (18)
- ** 4 — *Julia de Brito Mendes* — "Canções Populares do Brasil" — ed. Ribeiro dos Santos, Rio de Janeiro. (Muito pequeno valor etnográfico.) (19)

(16) — "Estudo bastante importante sobre o folclore brasileiro em geral, com parte dedicada à poética popular e acompanhado de 12 melodias populares do séc. XIX. Algumas destas permanecem até agora, com variantes. O aspecto das notações bem como a capacidade de quem anotou boa parte delas, M. B. Itiberê, lhes dá garantias de autenticidade".

(17) — "Contém as melodias de alguns romances e cantos entrevistados dentro de histórias faladas. A autora grafava mal os compassos, parecendo conhecer pouco a subdivisão rítmica."

(18) — "A autora às vezes oscila na fixação dos compassos, mas o livro é importante e a A. tem certo desejo de ser científica"

(19) — "Contém 130 melodias, a grande maioria de modinhas e lundus urbanos. Não passa de compilação, mas é importante para conhecer esse ramo da melódica popular brasileira nacional".

- 5 — *Guilherme T. Pereira de Melo* — "A Música no Brasil" — Tipografia de São Joaquim, Bahia, 1908. (Melodias populares colhidas na Bahia.) (20)
- 6 — *Pedro Fernandes Tomás* — "Velhas Canções e Romances Populares Portugueses" — ed. França Amado, Coimbra, Portugal, 1913. (Contém pelo menos duas melodias brasileiras, colhidas pelo autor em Portugal.) (21)
- 7 — *Manuel Querino* — "A Raça Africana e seus Costumes na Bahia" in "Anais do 5.º Congresso Brasileiro de Geografia" — Imprensa Oficial do Estado, Bahia 1916. (22)
- 8 — *Afonso A. de Freitas* — "Tradições e Reminiscências Paulistanas" — ed. Monteiro Lobato, São Paulo, 1921. (23)
- 9 — *Mario de Andrade* — "Ensaios sobre Música Brasileira" — ed. I, Chiarato & C., São Paulo, 1928. (24)

(20) — "Tem estudos bastante desenvolvidos sobre nossas festas musicais, canções e danças dramáticas tradicionais, colhidas na Bahia. Contém algumas melodias como exemplo, bem grafadas mas sem preocupação de perfeição rítmica."

(21) — "Contém algumas melodias de origem brasileira, confirmada pelo próprio Autor."

(22) — "5 melodias mal grafadas rítmicamente, com os textos, à parte e dificilmente se acomodando à notação como está. Mas parecem sinceras. O estudo é importantíssimo como documentação das práticas feiticistas musicais dos negros bahianos"

(23) — "Além de numerosa colheita de poesias cantadas tradicionais e históricas populares da cidade de S. Paulo, duas melodias urbanas, uma se referindo a um romance nordestino tradicional, outra a uma roda infantil."

(24) — "Estuda algumas das constâncias e tendências rítmicas, tonais harmônicas, melódicas e formais da música popular cantada do Brasil. Tem um repertório de 122 melodias populares, de que um numeroso grupo

- 10 — *Mario de Andrade* — "Compêndio de História da Música" — 2.^a ed. L. G. Miranda, São Paulo, 1933. (25)
- 11 — *Mario de Andrade* — "Modinhas Imperiais" — ed. Casa Chiaroto, São Paulo, 1930.
- 12 — *Mario de Andrade* — "Os Congos" in "Boletin Latino Americano de Música", Tomo I — Montevideo, Uruguai, 1935.
- 13 — *Mario de Andrade* — "Música, doce Música", — ed. L. G. Miranda, São Paulo, 1934.
- ** 14 — *Elsie Houston-Péret* — "Chants Populaires du Brésil" — ed. Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1930. (Coleção de 42 melodias, precedidas dum estudo do sr. Philipe Stern e com notas da autora.) (26)
- 15 — *Fabiano R. Lozano* — "Alegria das Escolas" — 2.^a ed. Livraria Liberdade, São Paulo, 1931. (27)

foi colhido diretamente da boca dos cantadores. As outras foram colhidas de pessoas cultas, mas de garantida autenticidade e bom conhecimento do canto popular. Só o documento "Prenda Minha" é rítmicamente falso, e está rítmicamente certo na harmonização que dessa toada fez Ernani Braga (Prenda Minha, ed. Ricordi)."

(25) "Nos capítulos I, XI e XIII estuda-se em síntese, os caracteres históricos, técnicos e estéticos da música ameríndia do Brasil e da música popular brasileira. Os exemplos musicais são compilados de livros anteriores."

(26) "Coleção com introdução de Philipe Stern e notas da autora às 42 canções. Nem todas as informações são perfeitas, várias das canções são compiladas de livros anteriores brasileiros e o processo de notação é a colheita não d'après nature mas de pessoas eruditas que conheciam de-cor as canções populares. E várias destas têm autor e são popularescas e urbanas. Mas a colheita é importante, as notações são excelentemente bem cuidadas."

(27) "Livro organizado com fins exclusivamente didáticos. Contém no entanto algumas canções populares, no geral rodas infantis, sem acompanhamento."

- 16 — *Fabiano R. Lozano* — "Minhas Cantigas" — ed. Livraria Liberdade, São Paulo, 1934. (28)
- 17 — *Fabiano R. Lozano* — "Antologia Musical" — ed. Ricordi, São Paulo, 1933. (Estas três obras, escritas para uso coral das escolas, não têm intenção folclórica.) (29)
- 18 — *Luciano Gallet* — "Estudos de Folclore" — ed. Carlos Wehrs e C., Rio de Janeiro, 1934. (Além de duas sínteses sobre a música dos índios e dos africanos do Brasil, traz uma coleção de danças do Estado do Rio e mais 19 melodias do Nordeste e da cidade do Rio de Janeiro.) (30)
- 19 — *Artur Ramos* — "O Negro Brasileiro" — ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1934.
- 20 — *Artur Ramos* — "O Folk-Lore Negro do Brasil" — ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1934. (Estas duas obras contem algumas melodias afro-brasilei-

(28) "Coleção de peças para orfeão, na maioria rodas e canções infantis populares do Brasil. Ainda sem nenhum espírito científico. Os textos estão deformados para correção! As notações musicais são verídicas."

(29) "Melodias para solfejo das escolas. Algumas são canções populares brasileiras, colhidas sem espírito folclórico."

(30) "Importante livro que compila dados tradicionais sobre o índio e o Negro na música brasileira, em duas memórias. A isso o autor adunta observações próprias colhidas com grande espírito de exatidão científica. O livro apresenta ainda o estudo sobre Cantigas e Danças Antigas do Estado do Rio, colhidas no lugar e de cantadores populares rurais. É a melhor contribuição do livro como espírito científico. As 19 peças de várias regiões brasileiras que terminam o livro, sempre recolhidas com espírito de exatidão científica, são porém quase todas recolhidas de pessoas eruditas que decoraram canções ouvidas do povo."

- ras de feitiçaria do Rio de Janeiro e da Bahia.)
- 21 — *Ernani Braga* — "Toadas de Xangô do Recife", in "Estudos Afro-Brasileiros" — ed. Ariel, Rio de Janeiro, 1935.
- **(22) — *Melo Moraes Filho* — "Cantares Brasileiros" — ed. Ribeiro dos Santos, Rio de Janeiro, 1900. (Obra de escasso valor etnográfico.)
- (23) — *Icks (Alexina de Magalhães Pinto)* — "Os nossos Brinquedos" — Collecção Icks, serie B — Tip. da "A Editôra" — Lisboa, 1909. (Contém principalmente rodas infantis com descrição de sua coreografia. Nem todas as melodias são populares.)
- (24) — *Icks (Alexina de Magalhães Pinto)* — Contribuição do Folk-Lore Brasileiro para a Biblioteca Infantil" — Collecção Icks, serie C — ed. da Autora, feita em Paris, 1907. (Contém histórias com cantos intercalados.)
- (25) — *Flausino Rodrigues Valle* — "Elementos de Folk-Lore Musical Brasileiro" — ed. Comp. Editôra Nacional, São Paulo, 1936. (Obra bastante incerta, pouca documentação e muita literatura.)
- **(26) — *Luís da Câmara Cascudo* — "Vaqueiro e Cantadores". Pôrto Alegre, Livraria do Globo, 1939.
- **(27) — *Antônio Osmar Gomes* — "A Chegança" — Rio de Janeiro, Livraria Civilização Brasileira, 1941.

**(28) — *Luis Heitor Corrêa de Azevedo* — "Dois Pequenos Estudos de Folclore Musical" — Rio de Janeiro, 1938.

B — *Obras contendo documentação musical harmonizada:*

- 1 — *Albert Friedenthal* — "Musik, Tans und Dichtung bei den Kreolen Amerikas" — — ed. Hans Schnippe, Berlin, 1913. (31)
- 2 — *Albert Friedenthal* — "Stimmen der Völker", 6.º volume — ed. Schlensinger-sche Musik-handlung, Berlim. (Nestas duas obras o autor estuda e documenta imperfeitamente a música popular brasileira.)
- 3 — *Cesar das Neves e Gualdino de Campos* — "Cancioneiro de Músicas Populares" — Pôrto, Portugal, iniciado em 1896. (Obra de pouca importância folclórica, mas que contém numerosas melodias populares brasileiras do século XIX.)
- ** 4 — *João do Rio* — "Fados, Canções e Danças de Portugal" — ed. Garnier, Rio de Janeiro, 1909. (Obra de quase nenhuma importância folclórica, mas contendo pe-

(31) "Tem um capítulo dedicado ao Brasil, com um estudo bastante inteligente sobre a nossa música popular. Infelizmente as observações foram feitas pouco científicamente, mas sobre a música popularesca urbana algumas com autores conhecidos que sobre a verdadeiramente popular e rural

trata séc. XIX

O autor reuniu uma coleção de peças das que estudou nesse livro, numa coleção que forma o sexto caderno de *Stimmen der Völker*, ed. Schlesinger'sch Musikhandlung, Berlim". (Ficha evidentemente esboçada.)

ças populares do Brasil, ou aqui popularizadas.) (32)

- 5 — *João Gomes Jr. e J. Batista Julião* — “Ciranda Cirandinha” — ed. Companhia de Melhoramentos de São Paulo, 1924. (Contém 50 rodas infantis, colhidas no Estado de São Paulo.) (33)
- 6 — *Ceição de Barros Barreto* — “Cantigas de quando eu era pequenina” — ed. Pimenta de Melo e Cia., Rio de Janeiro, 1931. (15 melodias infantis, colhidas em Pernambuco.) (34)
- 7 — *Luciano Gallet* — “Canções Populares Brasileiras” — ed. Carlos Wehrs e C., Rio de Janeiro. (São duas séries, uma de seis, outra de doze canções, colhidas sem intenção etnográfica, e trabalhadas para uso musical artístico.)
- (8) — *Villa-Lobos* — Collecção Escolar” — ed. da Superintendência de Educação Musical e Artística, do Departamento de Educação do Distrito Federal. (Esta obra não visa absolutamente finalidades folclóricas porém apresenta um acervo numeroso de melodias populares. É a coletânea mais vultuosa que possuímos de rodas infantis.)

(32) “Ed. nada científica de canções e danças no geral populares portuguêsas. Contém algumas peças que se popularizaram no Brasil e de que ainda não se determinou se são nossas ou portuguêsas propriamente.”

(33) “Contém 50 das canções dançadas, as rodas, do populário infantil brasileiro. Apesar de harmonizadas, pois a obra tem caráter didático, as peças, colhidas em S. Paulo, são certas.”

(34) “Reune 15 canções populares infantis (rodas, berceuses, parlenças) harmonizadas primariamente e com interesse didático. São no geral versões nordestinas de cantigas universalmente célebres no país todo.”

C — *Obras colecionando textos da poesia popular cantada, ou descrevendo costumes musicais populares:*

- 1 — *Basílio de Magalhães* — “O Folk-Lore no Brasil” — ed. Livraria Quaresma, Rio de Janeiro, 1928. (Este livro contém uma bibliografia bastante completa dos estudos publicados no Brasil sobre o folclore nacional. Citarei mais, apenas as obras fundamentais, as omitidas e as posteriores à 1928.)
- 2 — *Vincenzo Cernicchiaro* — “Storia della Musica nel Brasile” — ed. Fratelli Riccioni, Milano, 1926. (Nos capítulos III, IV e V, trata imperfeitamente da música dos índios e da popular.) (35)
- 3 — *Renato Almeida* — História da Música Brasileira” — ed. Briguier e C., Rio de Janeiro, 1926. (36)
- 4 — *P. Simão de Vasconcelos* — “Crónica da Companhia de Jesus do Estado do Brasil” — 2.^a ed., Rio de Janeiro, 1864. (Uma obra como esta, bem como os três volumes de “Cartas Jesuíticas”, publicadas pela Academia Brasileira de Letras em 1931 e 1933, estão nas mesmas condições das de Fernão Cardin e Gandavo citadas atrás. São livros antigos indissociáveis da história da cultura musical no Brasil.)

(35) “Nos cap. III, IV e V, trata da música indígena e da popular brasileira, no geral compilando. O cap. sobre msica popular, além de não ter exemplos musicais não apresenta nenhuma compreensão científica do que seja música popular.”

(36) “Nos primeiro e último capítulos estuda esteticamente as origens e algumas feições da música popular brasileira (sem exemplos).”

pensáveis para conhecimento das origens das nossas práticas musicais populares.)

- 5 — *Silvio Romero* — “Cantos Populares do Brasil” nas duas edições de 1883 e de 1897.
- 6 — *Silvio Romero* — “Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil” — Rio de Janeiro, 1888.
- 7 — *Silvio Romero* — “História da Literatura Brasileira” — Rio de Janeiro, 1888. (As duas primeiras obras de Silvio Romero são fundamentais.) (37)
- 8 — *Melo Moraes Filho* — “Festas e Tradições Populares do Brasil” — nova edição, revista e aumentada, Livraria Garnier, Rio de Janeiro. (38)
- 9 — *Melo Moraes Filho* — “Cancioneiro dos Ciganos” — ed. Garnier, Rio de Janeiro, 1885. (O autor não tem espírito científico, mas essas duas obras são sempre imprescindíveis.)
- 10 — *Carlos Góes* — “Mil Quadras Populares Brasileiras” — ed. Briguiet e C., Rio de Janeiro, 1916.
- 11 — *Rodrigues de Carvalho* — “Cancioneiro do Norte” — 2.ª edição, Livraria São Paulo, Paraíba do Norte, 1928.

(37) “No 1º tomo tem um capítulo bastante imperfeito e deficiente de análise à nossa canção popular.”

(38) “Um dos livros fundamentais para o conhecimento da canção popular e das festas musicais tradicionais do Brasil. A autenticidade não deverá ser discutida, mas o A. é duma ingenuidade talvez pouco científica no acolher textos.”

- 12 — *França Junior* — “Folhetins” — 4.ª ed. Ribeiro dos Santos, Rio de Janeiro, 1926. (39)
- 13 — *Vieira Fazenda* — “Antiqualhas e Memorias do Rio de Janeiro” — volumes n.º 140, 142, 143, 147 e 149 da “Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro”. (Estas duas últimas obras contém numerosas indicações sobre música popular.) (40)
- 14 — *Pereira da Costa* — “Folk-Lore Pernambucano” — tomo 70 da “Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro”. (Obra de valor fundamental.)
- 15 — *Simões Lopes Neto* — “Cancioneiro Guasca” — 2.ª ed. Livraria Universbal, Pelotas, 1917. (Poesias populares colhidas no Rio Grande do Sul.) (41)
- 16 — *Afonso Arinos* — “Lendas e Tradições Brasileiras” — Tipografia Levy, São Paulo, 1917. (42)
- 17 — *Gustavo Barroso* — “Ao som da viola” — ed. Leite Ribeiro, Rio de Janeiro, 1921.
- 18 — *Gustavo Barroso* — “Terra de Sol” — ed. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1923.
- 19 — *Gustavo Barroso* — “O Sertão e o Mundo” — ed. Leite Ribeiro, Rio de Janeiro,

(39) “Contém descrições de festas e costumes musicais do Rio de Janeiro. Apesar do carácter literário, fazem fé.”

(40) “Coleção preciosa com muitas indicações de carácter etnográfico, descrições de festas, nomes de instrumentos, de canções etc.”

(41) “Importante repositório de quadrinhas, desafios e outros processos de poética cantada popular.”

(42) “Descrições de algumas das festas populares mais tradicionais do Brasil.”

1923. (Obras de base científica, estudoando o folclore nordestino.)
- 20 — *Manuel Querino* — “A Bahia de Outro-
ra” — ed. Livraria Econômica, Bahia,
1922. (43)
- 21 — *H. de Carvalho Ramos* — “Tropas e
Boiadas” — ed. Monteiro Lobato, São
Paulo, 1922. (Apesar do caráter literá-
rio, contém excelentes descrições de fes-
tas tradicionais em Goiás.)
- 22 — *Amadeu Amaral* — “A Poesia da Viola”
— ed. Sociedade Editora Olegario Ri-
beiro, São Paulo, 1921.
- 23 — *A. Americano do Brasil* — “Cancioneiro
de Trovas do Brasil Central” — ed.
Monteiro Lobato, São Paulo, 1926.
- 24 — *Leonardo Mota* — “Cantadores” — ed.
Livraria Catilho, Rio de Janeiro, 1921.
(44)
- 25 — *Leonardo Mota* — “Violeiros do Norte”
— ed. Monteiro Lobato, São Paulo,
1925. (44)
- 26 — *Leonardo Mota* — “Sertão Alegre” —
Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1928.
(Estas três obras de Leonardo Mota,
são excelentes repositórios de informa-
ções sobre a música popular do Nor-
deste.) (44)

(43) “Descreve e dá textos de várias danças cantadas tradicionais.”

(44) “Bom repositório de informações sobre festas tradicionais, instru-
mentos, terminologia musical etc. Grande coleção de romances e outras
formas poéticas de poesia cantada.”

- 27 — *P. Chagas Batista* — “Cantadores e
Poetas Populares” — ed. F. C. Batista
Irmão, Paraíba do Norte, 1929. (Es-
tuda, com numerosa documentação, o
canto individualista dos cantadores po-
pulares nordestinos.)
- 28 — *Cornélio Pires* — “Sambas e Cateretês”
— ed. Unitas, São Paulo. (Estuda com
numerosa documentação, a poesia can-
tada dos caipiras de São Paulo.) (45)
- 29 — *Artur Ramos* — “Notas de Etnologia”
— Separata da “Bahia Médica”, 1932.
- 30 — *Artur Ramos* — “Os Horizontes Míticos
do Negro da Bahia” — Separata dos
“Arquivos do Instituto Nina Rodri-
gues”, Bahia, 1932. (Estas duas obras
são excelentes memórias sobre festas
feiticistas, instrumentos e ritmos afro-
brasileiros bahianos.)
- 31 — *Nina Rodrigues* — “Os Africanos no
Brasil” — Companhia Editora Nacio-
nal, São Paulo, 1932. (46)
- ** 32 — *Luís Edmundo* — “O Rio de Janeiro no
Tempo dos Vice-Reis” — volume 163 da
Revista do Instituto Histórico e Geográ-
fico Brasileiro”, Rio de Janeiro, 1932.
(47)
- 33 — *Alberto Lamego Filho* — “A Planície
do Solar e da Senzala” — ed. Livraria
- (45) “Grande repositório dum observador agudo, das poesias e dife-
rentes processos de poética cantada dos caipiras da zona paulista.”
- (46) “Vasto repositório de influências e reminiscências africanas nas
festas populares brasileiras.”
- (47) “Nota incompleta, de que a primeira palavra foi cancelada com
um traço de lápis: “Compilação interessante onde estão descritas numero-
sas festas tradicionais brasileiras, como danças dramáticas”.

Católica, Rio de Janeiro, 1934. (Traz um capítulo batante pormenorizado sobre danças populares do Estado do Rio.)

- 34 — *Elsie Houston* — "La Musique, la Danse et les Cérémonies Populaires du Brésil", in "Art Populaire" — ed. Duchartre, Paris, 1931. Excessivamente rápida exposição de nomes de danças, instrumentos e canções.) (48)
- 35 — *Grove's Dictionary of Music and Musicians* — (A terceira edição, de 1914, no pouco científico artigo "Song" traz algumas informações inexatas sobre a Modinha Brasileira.) (49)
- **(36) — *Mario de Andrade* — "Namoros com a Medicina" — Pôrto Alegre, Livraria do Globo, 1939.
- **(37) — *Mario de Andrade* — "Música do Brasil" — Curitiba, Guairá, 1941 (Coleção Caderno Azul, n.º 1).
- **(38) — *Mario de Andrade* — "A Nau Catarineta" — in "Revista do Arquivo Municipal", ano VII, n.º LXXIII. São Paulo, Departamento de Cultura, Janeiro 1941.
- **(39) — *Revista Brasileira de Música* — Iniciada em 1934. 10 volumes publicados até 1944.
- (40) — *Mario Sette* — "Maxambombas e Maracatus" — ed. Cultura Brasileira, São Paulo, 1935.

(48) "Rápida exposição de nomes de danças, canções instrumentos que pela sua rapidez de síntese ficou bastante imperfeita."

(49) "No pouco científico estudo sobre a canção popular (artigo "Song") dá informações bastante inexatas e sem valor crítico sobre a Modinha brasileira, mostrando desconhecer a própria bibliografia inglesa sobre a matéria."



Impresso em 1972 nas oficinas da
EMPRESA GRÁFICA DA REVISTA DOS TRIBUNAIS S. A.
Rua Conde de Sarzedas, 38, fone 33-4181, São Paulo, S.P., Brasil

com filmes fornecidos por
LIVRARIA MARTINS EDITORA S.A.

PUBLICAÇÕES DO INL

TEIXEIRA, Bento. *Prosopopéia*. Introdução, estabelecimento do texto e comentários por Celso Cunha e Carlos Duval. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1972. 143 p. facs. (Coleção de Literatura Brasileira, 6).

Nome completo do autor: Bento Teixeira Pinto

Cr\$ 12,00

A GRANDE aventura de Rondon. Introdução, notas biográficas, seleção de textos e glossário de Mário Garcia de Paiva. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1971. 178 p. ilust. 21 cm. (Coleção Documentos, 1).

Contém: A grande aventura de Rondon (síntese biográfica), por Mário Garcia de Paiva. Nota sobre E. Roquette Pinto. Rondônia, por E. Roquette Pinto. Nota sobre Theodore Roosevelt. O Rio da Dúvida, por Theodore Roosevelt. Nota sobre Esther de Viveiros. Rondon conta sua vida, por Esther de Viveiros. Ode em louvor de Rondon, por Bastos Tigre. Glossário.

Cr\$ 6,00

OLIVEIRA, Maria Hilda Xavier Gouveia de. *Os sete tempos*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1971. 377 p. 16 cm (Coleção Novíssimos, 2).

Contém: Prefácio de Rachel de Queiroz.

Cr\$ 5,00

TIGRE, Manuel Bastos. *Recitália*. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972. 171 p. 16 cm (Coleção de Literatura Brasileira, 8). Contém: Poesias para recitar, comemorativas, cívicas e didáticas, infantis e juvenis.

Cr\$ 5,00