

Ensaio sobre a Música Brasileira

Mário de Andrade

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

Comentário e hipertextos: Cláudia Neiva de Matos (UFF)

ENSAIO SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA

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

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

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

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

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

Carlos Gomes e a permanência além-mar dele prova que a Europa obedece à genialidade e a cultura. Mas no caso de Villa-Lobos¹, por exemplo, é fácil enxergar o coeficiente guassú com que o exotismo concorreu para o sucesso

¹ Rio de Janeiro, 1887-1959. Compositor, regente, professor.

Na adolescência, o carioca que se tornará o mais renomado compositor erudito brasileiro já toca violoncelo em teatros, cafés e bailes. Frequente chorões, aprende violão, cria um vínculo permanente com os artistas populares, entre os quais se distinguem figuras como Ernesto Nazareth e Catulo da Paixão Cearense. Ainda muito jovem, começa suas viagens pelo Brasil, que se estenderão por quase todo o país. Trava contato com violeiros e cantadores, recolhe material folclórico. Finalmente, aos 25 anos, fixa-se no Rio de Janeiro e casa-se com a pianista Lucília Guimarães.

A feição ricamente multifacetada de brasilidade que esse conhecimento direto e diversificado da música popular brasileira dará à obra de Villa-Lobos já se faz notar na primeira fase de sua produção. Na década de 10 compõe as "Danças características africanas" (1914-15), os bailados "Amazonas" (1917) e "Uirapuru" (poema sinfônico, 1917), a peça vocal "Sertão no estio" (1919, incluindo uma imitação do grito da araponga). Surgem também as "Canções típicas brasileiras" (série de 10 em 1919, mais 3 em 1935), que não são criação original, mas harmonizam motivos populares, focalizando diversos gêneros folclóricos nacionais: peças amazônicas, ritos afro-brasileiros, toadas caipiras, modinhas, emboladas etc.

Desde cedo se faz reconhecer sua forte personalidade musical: na Semana de Arte Moderna de 22 em São Paulo, aparece como o principal compositor - e único brasileiro, entre Milhaud, Satie, Poulenc e dois outros compositores franceses - a representar a modernidade musical.

No começo dos anos 20, explora também os caminhos da vanguarda estética europeia, com pesquisas debussistas. E não descuida de divulgar sua obra, chocando e enfurecendo a crítica conservadora, na qual pontifica Oscar Guanabara.

Em 1923, chegando a Paris, declara: "Não vim estudar com ninguém; vim mostrar o que eu fiz." (apud Enciclopédia da música brasileira, 1977: 794). Permanece até 1930 na Europa, convivendo com músicos como Ravel, De Falla, Honegger, Stravinsky, Prokofiev, Casella etc. Mas é também neste período, que se afirmará como o mais significativo de sua audácia criativa e contribuição inovadora, que florescerá seu projeto nacional-popular na música. É o tempo da maior parte do ciclo das Serestas, de todo o ciclo dos Choros, dos Estudos para violão e das Cirandas para piano.

Os Choros, para vários instrumentos e de diversos feitios, "verdadeiros mosaicos de constâncias e elementos melódicos brasileiros" (ANDRADE, 1972a: 49), são a obra musical mais freqüentemente mencionada por Mário no "Ensaio". Segundo o próprio Villa-Lobos, "re-presentavam uma nova forma de composição musical brasileira indígena e popular, tendo por elementos principais o ritmo e qualquer melodia típica de caráter popular que aparece vez por outra, acidentalmente, sempre transformada segundo a personalidade do autor" (apud Enciclopédia da música brasileira, 1977: 795).

atual do artista. H. Prunières confessou isso francamente. Ninguém não imagine que estou diminuindo o valor de Vila-Lobos não. Pelo contrário: quero aumentá-lo. Mesmo antes da pseudo-música indígena de agora, Vila-Lobos era um grande compositor. A grandeza dele, a não ser para uns poucos, sobretudo Artur Rubinstein e Vera Janacopulos, passava despercebida. Mas bastou que fizesse uma obra extravagando bem do continuado para conseguir o aplauso.

Ora por causa do sucesso dos Oito Batutas ou do choro de Romeu Silva, por causa do sucesso artístico mais individual que nacional de Vila-Lobos, só é brasileira a obra que seguir o passo deles? O valor normativo de sucessos assim é quase nulo. A Europa completada e organizada num estádio de civilização, campeia elementos estranhos para se libertar de si mesma. Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do esquisito apimentado. Se escutam um batuque brabo muito que bem, estão gozando, porém se é modinha² sem síncopa 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 Boris³. Ora, o quê que tem a Musica Brasileira com isso! Se *Milk* parece com *Milch*, as palavras deixam de ser uma inglesa outra alemã? O que a gente pode mais é contrastar que ambas vieram dum tronco só. Ninguém não lembra de atacar a italianidade de Rossini porque tal frase dele coincide com outra da ópera-cômica francesa.

As Serestas (1925-1926) são consideradas por alguns o apogeu da obra vocal do compositor e do próprio gênero no Brasil. O termo abrange diversas manifestações folclóricas cantadas, mas das 14 peças (escritas para canto e piano, mais tarde orquestradas), uma só, e das mais valiosas, tem origem musical folclórica direta: é a "Modinha", com texto de Manuel Bandeira. As outras são criação pessoal, aproveitando constâncias harmônicas, contrapuntísticas e rítmicas do folclore.

Retornando da Europa consagrado - e até "folclorizado", como atesta a série de crônicas "Villa-Lobos versus Villa-Lobos", que Mário publica em 1930 -, Villa ganha lugar de destaque no movimento cívico-artístico ideologicamente articulado com o nacionalismo estadonovista. Conduz um grande projeto educacional de canto orfeônico, preparando e dirigindo enormes massas corais. Em 1945 participa da fundação da Academia Brasileira de Música, e é sua a cadeira nº 1. Nesse mesmo período (30-45) compõe as Bacchianas Brasileiras, baseando-se nas afinidades que julgava perceber entre certos procedimentos da música de Bach e da música popular brasileira.

Após o fim do Estado Novo e da 2ª Guerra, reconhecido como o maior nome da nossa música erudita, viaja todos os anos para os Estados Unidos e a Europa, regendo dezenas de orquestras e recebendo muitos lauréis. E grava muito, construindo uma das mais volumosas discografias da música contemporânea.

Mário destaca o "temperamento viril, audacioso, impetuoso" (ANDRADE, 1963: 145) que Villa-Lobos exibe como regente e compositor. Sem deixar de apontar-lhe contradições e defeitos, como certa "feição individualista excessiva" (ANDRADE, 1972a: 63) que imprime a tudo que produz, toma sua defesa contra a incompreensão do público paulistano a seu respeito. Vê em Villa um homem do mundo e um "bicho do mato, anjo maluco ou criança genialíssima" (ANDRADE, 1963: 161); um músico "violento, irregular, riquíssimo, quase desnordeante mes-mo na variedade dos seus acentos, ora selvagem, ora brasileiroamente sentimental, ora infantil e delicadíssimo" (ibid.: 147).

² No final do século XVIII, "moda" é designação genérica para a música vocal de salão que, para agrado da elite portuguesa, cultiva motivos líricos em árias, cantigas ou romances.

Em 1770 chega a Portugal o mulato baiano Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), músico autodidata, poeta e tocador de viola. Alguns anos depois, já ordenado padre, traz à luz suas primeiras obras, que irritam alguns consagrados poetas e escritores lusos (como Bocage e Filinto Elísio). Mas a viola de arame faz sucesso nos saraus lisboetas, e as letras de suas canções serão mais tarde publicadas na coletânea *Viola de Lereno* (1º volume em 1798). Numa delas, Domingos refere-se ao que costuma chamar de suas "cantigas", ainda mais modestamente, por modinhas: está cunhado o gênero poético-musical que virá a ser, para um erudito das letras como José Veríssimo, a "mais rica das formas por que se manifesta a inspiração poética do nos-so povo" (apud Enciclopédia de música brasileira, 1977: 494).

A música da aristocracia lisboeta, reinventada por um brasileiro emigrado, vem para o Brasil e aqui se expande tomando feições cada vez mais próprias, a ponto de alguns musicólogos atribuírem ao gênero nacional precedência sobre o português. Essa tese é rejeitada por Mário de Andrade, que afirma a incontestável proveniência erudita européia da modinha (ANDRADE, 1980: 8). Mas também aponta a necessidade de estudá-la de um ponto de vista etnográfico, e entende que a brasileira sobrepuja e domina a portuguesa, tal como ocorre no conjunto dos respectivos folclores musicais.

A modinha floresce no Iº Reinado com Cândido Inácio da Silva, o Padre José Maurício e outros. Com o romantismo, seu estilo espirituoso cede à expressão do sentimento à flor da pele, e a rítmica binária passa a ternária, sob provável influência da valsa. No IIº Reinado trans-formam-se em canções modinheiras numerosos poemas dos grandes escritores românticos. No conjunto, é obra de compositores mais ou menos cultos que musicam tanto versos anônimos quanto poetas consagrados, quase todos os mais ilustres desde a Escola Mineira até fins do romantismo. Mas só na última década do século reflete mais plenamente a sensibilidade musical popular brasileira, e sai dos salões para a rua e serestas violadas: é a geração de Laurindo Ra-belo, Xisto Bahia, Melo Morais Fº, Catulo da Paixão Cearense.

Sobre o assunto, Mário publica em 1931 uma coletânea de Modinhas imperiais precedida de breve estudo introdutório. Dez anos mais tarde, no artigo "O Desnivelamento da modinha", retoma uma das principais questões que o tópico lhe inspira, e que é justamente a feição híbrida do gênero: de origem semiculta burguesa, ele se teria popularizado, configurando uma situação excepcional no padrão das relações entre alta e baixa culturas. Seria um caso raríssimo de "desnivelamento estético", isto é, derivação popular de uma forma erudita. Ela "jamais chegou a ser naturalmente inculta e analfabeta" e "jamais conseguiu [...] aqueles caracteres de formulário construtivo, de tradicionalização, de inconsciência e anonimato da coisa folclórica" (ANDRADE, 1963: 344). Essa feição híbrida às vezes lhe suscita certa negatividade do juízo, incomodado por essa forma "semiculta", "nem popular nem erudita", incapaz de identificar-se e de ter "funcionalidade decisória" (ANDRADE, 1965: 25).

Quanto ao papel desempenhado pela modinha na construção da nacionalidade cultural, a questão, como de hábito, resolve-se mais facilmente: "A modinha já era manifestação intrínseca da coisa nacional, pouco importando a sua falta de caráter étnico e as influências que a fazi-am." (ibid.: 25). Enfim, apesar de tratar-se de um gênero mestiço com vagos apelos sociais e valor variável, "teve significação na complexidade musical brasileira e produziu obras gentis" (ANDRADE, 1980: 5), não deixando ainda hoje de dar uma "sensação de coisa nacional" (ibid.: 7).

³ Todas estas afirmativas já foram escutadas por mim, de estranhos... fazendo inventário do que é nosso.

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

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

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

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

E afirmando assim não faço mais que seguir um critério universal. As escolas étnicas em música são relativamente recentes. Ninguém não lembra de tirar do patrimônio itálico Gregorio Magno, Marchetto, João Gabrieli ou Palestrina. São alemães J. S. Bach, Haendel e Mozart, três espíritos perfeitamente universais como formação e até como caracter de obra os dois últimos. A França então se apropria de Lulli, Gretry, Meyerbeer, Cesar Franck, Honnegger e até Gluck que nem franceses são. Na obra de José Maurício e mais for-temente na de Carlos Gomes, Levy, Glauco Velasquez, Miguez, a gente percebe um não-sei-quê indefinível, um ruim que não é ruim propriamente, é um *ruim esquisito* para me utilizar duma frase de Manuel Bandeira. Esse não-sei-quê vago mas geral é uma primeira fatalidade de raça badalando longe. Então na lírica de Nepomuceno⁴, Francisco Braga, Henrique Osvaldo, Barroso Neto e outros, se percebe um parentesco psicológico bem forte já. Que isso baste prá gente adquirir agora já o critério legítimo de música nacional que deve ter uma nacionalidade evolutiva e livre.

⁴ Fortaleza 1864 - Rio de Janeiro 1920. Compositor, pianista, professor.

Desde seu engajamento na causa abolicionista, estimulado pelo relacionamento com Tobias Barreto e outros intelectuais da Faculdade de Direito em Recife, Alberto Nepomuceno nunca deixou de assumir atitudes combativamente progressistas. O vezo ideológico logo se faz notar em sua atividade musical: entre as primeiras composições que dá à luz, em 1887, já na capital do Império, aparecem uma peça intitulada Dança de negros e a ópera Porangaba. Já estão aí os traços de uma disposição crítica e empreendedora que há de aplicar-se particularmente ao desenvolvimento e valorização da música nacional, fazendo do autor, sobretudo na área da canção erudita (ou do lied brasileiro, como se usava dizer), o primeiro inspirador do nacionalismo musical no país.

No final do século XIX, Nepomuceno principia escrevendo canções em português sobre poemas de autores brasileiros, e empenha-se pela instauração do canto em língua nacional nos salões de concerto, criando o lema: "Não tem pátria o povo que não canta na sua língua."

Como Diretor do Instituto Nacional de Música, desenvolve campanha pelo canto em português. A partir de 1902, compõe quase exclusivamente em língua nacional, ainda que, em termos de estética propriamente musical, se mantenha timidamente limitado à incorporação de alguns elementos de melodia popular e traços rítmicos característicos.

No gênero canção em língua nacional, uma de suas melhores realizações é "Xácara", canção brejeira do sertão com texto de Orlando Teixeira, de linha melódica e ritmo brasileiros e acompanhada por ponteado ao violão. Vale mencionar também a ópera inacabada O Garatuja, baseada no romance de Alencar. A composição para orquestra produzirá, entre outras obras de destaque, a Série brasileira (1897), cuja quarta e última parte, Batuque, escandaliza a crítica conservadora pela presença de um reco-reco entre os tradicionais instrumentos sinfônicos.

O alcance histórico de sua luta pela música nacional se manifesta em várias frentes, quando restaura e apresenta obras do Padre José Maurício, quando encoraja a estrela emergente de Villa-Lobos, ou quando promove o concerto de violão de Catulo da Paixão Cearense no Ins-tituto Nacional de Música em 1906.

A disposição para as atitudes inovadoras, que não raro encontram resistência e causam escândalo, acolhe também as novas experiências formais de seu tempo. As longas temporadas na Europa, proporcionando a Nepomuceno o contato com compositores da época (como Grieg), reforçam-lhe os propósitos de nacionalização musical e despertam-lhe o interesse pelas propos-tas estéticas de vanguarda. Em 1908 apresenta, em primeira audição no Brasil, o Prélude à l'après-midi d'un faune de Debussy, a cuja estréia mundial em Paris assistiu em 1894. Em 1916 inicia a tradução do Tratado de harmonia de Schoenberg.

Não são especialmente longas ou numerosas as referências de Mário de Andrade a Nepomuceno. Mas, apesar de reservar a primazia do processo de nacionalização da música erudita a um conterrâneo de São Paulo, não lhe parecendo "apenas ocasional que justamente na terra-da-promissão paulista, recém-descoberta, surgiu o primeiro nacionalista musical, Alexandre Levy", apressa-se a completar: "Nem parece ocasional que imediatamente em seguida, Alberto Nepomuceno desça do seu Nordeste, maior mina conservadora das nossas tradições populares, para se localizar no Rio [...]. E realmente são estes dois homens, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, as primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista." (ANDRADE, 1965: 30).

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

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

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

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

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

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

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

Onde que estas estão? Na música popular.

MÚSICA POPULAR E MÚSICA ARTÍSTICA

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

Nós conhecemos algumas zonas. Sobretudo a carioca por causa do maxixe⁵ impresso e por causa da predominância expansiva da Côrte sobre os Estados. Da Baía também e do nordeste ainda a gente conhece alguma coisa. E no geral por intermédio da Côrte. Do resto: praticamente nada. O que Friedenthal registrou como de Sta. Catarina e Paraná são documentos conhecidos pelo menos em todo o centro litorâneo do país. E um ou outro. Documento esparso da zona gaúcha, mato-grossense, goiana, caipira, mostra belezas porém não basta para dar conhecimento dessas zonas. Luciano Gallet⁶ está demonstrando já uma orientação menos regionalista e bem mais inteligente com os cadernos de Melodias Populares Brasileiras (ed Wehrs e Cia. Rio) porém os trabalhos dele são de ordem positivamente artística, requerendo do cantor e do acompanhador cultura que ultrapassa a meia-força. E requer o mesmo dos ouvintes. Se muitos desses trabalhos são magníficos e se a obra folclórica de L. Gallet enriquece a produção artística nacional, é incontestável que não apresenta possibilidade de expansão e suficiência de documentos para se tornar crítica e prática. Do que estamos carecendo imediatamente é dum harmonizador simples mas crítico também, capaz de se cingir à manifestação popular e representá-la com integridade e eficiência. Carecemos dum

⁵ Mário fez muitas anotações sobre o maxixe, recolhidas e organizadas por Oneyda Alvarenga em longo verbete do Dicionário de música brasileira (ANDRADE, 1989: 317-325).

O maxixe é considerado a primeira dança genuinamente brasileira. Antecessora do samba, surge como dança urbana no Rio de Janeiro, na década de 1870. Em 1876 é dançado pela primeira vez no palco, na paródia A Filha de Maria Angu, de Arthur Azevedo.

Quanto à origem do termo, Mário conta que ouviu de Villa-Lobos uma versão que julga plausível, embora carente de confirmação: "Conta-se que essa designação derivou de um indivíduo que numa sociedade carnavalesca do Rio, chamada os Estudantes de Heidelberg, dançou de maneira tão especial e convidativa que todos começaram a imitá-lo. Esse indivíduo tinha o apelido de Maxixe; e como todos principiassem a dançar como o 'Maxixe', em breve o nome do homem passou a designar a própria dança." (ANDRADE, 1963: 332).

Na década de 1880 o termo aparece na imprensa carioca, sendo de 1884 a mais antiga referência encontrada por Mário, designando uma dança executada ao som de uma polca-tango. O tango aí referido provém de uma dança cantada originária da Andaluzia e introduzida na América em meados do século XIX. Na Argentina, fundiu-se com a habanera cubana e a milonga crioula, resultando no que se conhece como tango argentino. No Brasil, será um dos elementos formadores do maxixe, o qual "foi confundido por alguns historiadores com o tango espanhol e a habanera cubana" (Enciclopédia de música brasileira, 1977: 465). Os modelos do maxixe e do tango brasileiro foram bem definidos e representados na obra de Ernesto Nazareth, mas a denominação costumava causar confusão. Mário marca a diferença e o descompasso cro-nológico entre o maxixe e o tango argentino para afastar este último da "misturada de nome entre maxixe e tango que dá-se por nosso maxixe" (ANDRADE, 1989: 323).

Pergunta-se Mário se nos anos 80 ainda não se teria dado a fusão entre os elementos musicais mestiçados no maxixe. Como coreografia, este descende diretamente da polca, de que também herdou o andamento, combinado a aspectos rítmicos da habanera e ao uso da síncope afro-brasileira, e relacionando-se também com o tango brasileiro e até com o lundu.

Dançado nos forrós da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa, o maxixe estende-se aos clubes carnavalescos e aos palcos do teatro de revista. Desenvolve muitos passos e figurações, com nomes saborosos: parafuso, saca-rolha, corta-capim etc. No início do século XX é introduzido nas elites brasileiras e também levado a Paris e Londres pelo dançarino Duque, fazendo grande sucesso nos palcos europeus.

Inicialmente a execução era só instrumental. Mário vê na introdução da parte vocal uma contribuição da habanera, ajudando a popularizar o gênero e dando-lhe maior expressão pessoal - pois "nossas polcas, por mais sincopadas e movidas a modo já de maxixe às vezes, eram sem-pre música instrumental, pra fora da verdadeira criação popular pois." (ibid.: 323)

Trata-se de uma dança lasciva, marcada pela síncope e vivacidade rítmica da música, características que parecem ressoar também no espírito das letras, as quais, anunciando a linha-gem da poética malandra que florescerá no samba sincopado dos anos 30 e 40, distingue-se pela "utilização freqüente da gíria carioca [pelo maxixe], quando cantado" (Enciclopédia de música brasileira, 1977: 465). O caráter mestiço, malandro e sensual do maxixe é encarnado por Mário no Cabo Machado, personagem de um dos mais conhecidos poemas de Losango cáqui. Contrapondo-se aos gestos e sinais que caracterizam a vida militar,

"Cabo Machado marchando

É muito pouco marcial.

Cabo Machado é dançarino, sincopado,

Marcha vem-cá-mulata. [...]

E tudo acaba em dança!

Por isso cabo Machado anda maxixe.

Cabo Machado... bandeira nacional!"

(ANDRADE, 1972b: 91-92)

⁶ Rio de Janeiro, 1893-1931. Compositor, professor, pianista, regente, folclorista.

Gallet começa como autodidata, tocando piano numa pequena orquestra de salão. Frequentando cafés, cinemas e concertos, trava contato com os meios musicais. Depois estuda piano com Henrique Oswald e é encaminhado por Darius Milhaud na direção da música moderna.

De 1918 a 1929, misturando orientação nacional a traços de vanguarda francesa, Gallet compõe uma obra freqüentemente considerada menor, mas que mereceria, numa opinião abalizada como a de José Miguel Wisnik, reavaliação cuidadosa. Uma de suas peças instrumentais mais importantes é a Suíte sobre temas negro-brasileiros (1929).

Desenvolve atividades múltiplas na música, na mídia escrita e radiofônica, em instituições culturais: em 1924 funda a sociedade coral Pró-Arte; em 1930 assume a direção do Insti-tuto Nacional de Música, que exercerá de forma inovadora até a morte prematura. Luta pela elevação do nível artístico e pela nacionalização musical baseada na referência popular. Mário de Andrade conta: "Em 1922 Gallet, com enorme escândalo, dava no Rio o seu concerto de 30 compositores brasileiros. Chegava à ousadia iluminada de fazer executar Ernesto Nazaré nos seus tangos!" (apud MARIZ, 1959: 66).

Realiza importantes pesquisas folclóricas, ainda que sem encetar estudo elaborado nem sistematização profunda do material recolhido. Os Estudos de folclore (1934) serão publicados postumamente, com introdução de Mário de Andrade.

O maior valor de sua intervenção neste domínio terá sido o trabalho de harmonização de temas do folclore nacional, que resultam nas duas séries (1924 e 1926) das Canções populares brasileiras. Ao todo 31 canções, saudadas entusiasticamente por Mário de Andrade em artigos de 1927. Mário vê no trabalho um "valor inestimável" (ANDRADE, 1963: 171) do ponto de vista não somente folclórico mas também artístico, situando o compositor nas antípodas dos diletantismos exóticos. Sua grande novidade (e aí lhe parece que "Luciano Gallet descobriu um filão") está na abordagem que o autor faz das peças musicais folclóricas, motivos para ele não de "mero jogo temático" (ibid.: 171), mas de esmerado tratamento harmônico e rítmico. Ao mesmo tempo em que "respeita inteirinho" o canto popular, Gallet busca interpretar e revelar a cantiga registrada, fazendo "obra de verdadeira invenção, conseguindo mesmo originalidade bem pessoal" (ibid.: 171). Em suma: "Luciano Gallet, embora se dê por simples harmonizador de canções populares, está fazendo obra de artista verdadeiro" (ibid.: 173).

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

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

PINIÃO (versão impressa de C. Wehrs e Cia. Ed.)

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 (atuação popular da versão popular)

Pinião, pinião, pinião,
Oi, pinto correu com medo do gavião
Por isso mesmo sabiá cantou
Bateu asa e 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* rítmico devido às próprias condições da dicção. Porém essas fatalidades da dicção relativamente à música européia são deveras *fatalidades*, não têm valor específico pra invenção nem efeito da peça. Também muito documento brasileiro é assim, principalmente os do centro mineiro-paulista e os da zona tapuia. Não falo

dos sul-riograndenses porque ainda não escutei nenhum cantador gaúcho, não sei. Mas o mesmo não se dá com as danças cariocas e grande número de peças nordestinas. Porque nestas zonas os cantadores se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical. E de melodia também. Os maxixes impressos de Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas, a melodia se transfigurando ao ritmo novo. E quanto à peça nordestina ela se apresenta muitas feitas com uma ritma tão subtil que se torna quase impossível grafar toda a realidade dela. Principalmente porque não é apenas prosódica. Os nordestinos se utilizam no canto dum *laissez aller* contínuo, de feitos surpreendentes e muitíssimas vezes de natureza exclusivamente musical. Nada tem de prosódico. É pura fantasia duma largueza às vezes malinconica, às vezes cômica, às 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 beira-mar, os cantos gaúchos isentos de qualquer hispano - americanismo, expostos na segunda parte deste livro mostram os acasos de ensinamento e boniteza que deve reservar uma exploração detalhada do populário.

Pelo menos duas lições macotas a segunda parte deste livro dá prá gente: ó caracter nacional generalizado e a destruição do preconceito da síncopa.

Por mais distintos que sejam os documentos regionais, eles manifestam aquele imperativo étnico pelo qual são facilmente reconhecidos por nós. Isso me comove bem. Além de possuírem pois a originalidade que os diferencia dos estranhos, possuem a totalidade racial e são todos patricios.

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

Cabe lembrar mais uma vez aqui do quê é feita a música brasileira. Embora chegada no povo a uma expressão original e étnica, ela provem de fontes estranhas: a ameríndia em porcentagem pequena; a africana em porcentagem bem maior; a portuguesa em porcentagem vasta. Além disso a influência espanhola, sobretudo a hispano-americana do Atlântico (Cuba e Montevideú, habanera e tango) foi muito importante. A influência europeia também, não só e principalmente pelas danças (valsa polca mazurca shottsh) como na formação da modinha⁷. De primeiro a modinha de salão foi apenas uma acomodação mais aguada da melodia da segunda metade do séc. XVIII europeu. Isso continuou até bem tarde como demonstram certas peças populares de Carlos Gomes e principalmente Francisca Gonzaga.

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

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

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

Se de fato o que já é caracteristicamente brasileiro deve nos interessar mais, se é preconceito útil preferir sempre o que temos de mais característico: é preconceito prejudicial repudiar como estrangeiro o documento não apresentando um grau objetivamente reconhecível de brasilidade. A marchinha central dos admiráveis Choros no 5 de Vila-Lobos (*Alma Brasileira* ed. Vieira Machado, Rio) foi criticada por não ser brasileira.

⁷ Álbum de música nas *Reise im Brasilien*, Spix e Martius; a peça registrada por Langsdorff na *Viagem ao redor do mundo*; as peças sobre Marília de Dirceu no *Cancioneiro Portugal* de Cesar das Neves e Gualdino de Campos (vols. 19, 21, 29, 32, 43, 44, 47 e 50; ed. Cesar Campos e Cia. Porto); modinhas do padre Maurício e outros no *Cancioneiro Fluminense* e de Mello Moraes, etc.

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

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

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

O exclusivista brasileiro só mostra que é ignorante do fato nacional. O que carece é afeiçoar os elementos estranhos ou vagos que nem fizeram Levy com o ritmo de habanera do "Tango Brasileiro" ou Vila-Lobos com a marchinha dos "Choros no 5" para que se tornem nacionais dentro da manifestação nacional. Também se a parte central dá "Berceuse da Saudade" de Lourenço Fernandez⁸ (op 55 ed Bevilaqua) constituísse uma obra isolada não tinha por onde senti-la brasileiromente. Porém essa parte se torna necessariamente brasileira por causa do que a cerca.

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

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

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

O que a gente deve mais é aproveitar todos os elementos que concorrem para formação permanente da nossa musicalidade étnica. Os elementos ameríndios servem sim porque existe no brasileiro uma porcentagem forte de sangue guarani. E o documento ameríndio para propriedade nossa mancha agradavelmente de estranheza e de encanto soturno a música da gente. Os elementos africanos servem francamente se colhidos no Brasil porque já estão

⁸ Rio de Janeiro, 1897-1948. Compositor, regente, professor.

Os conselhos do velho Alberto Nepomuceno, que Fernandez frequenta em seus últimos tempos, muito influenciarão o jovem compositor. Alguns anos depois, o Trio brasileiro (1924), sua primeira obra de destaque, já revela inclinação para o nacionalismo musical, de que se tornará um dos expoentes no Brasil, associando lirismo de inspiração folclórica a riqueza rítmica e instrumental. Em 1925, Fernandez lança sua primeira obra orquestral: a Suíte sinfônica, sobre três temas populares brasileiros. O sucesso vem em 1929, com o bailado Imbapara, sobre temas indígenas Pareci recolhidos em Minas Gerais por Roquette Pinto. Mário observará dez anos mais tarde: "Confesso que duvido muito desses temas, sob o ponto de vista étnico, mas o importante é que são bons temas musicais." (ANDRADE, 1963: 286). Em 1930 surge a suíte orquestral Reisado do pastoreio, cuja parte final, Batuque, se tornará um clássico da música erudita brasileira, chegando a ser regida por Toscanini em 1940 no Rio de Janeiro. Mário considera o Reisado "a obra mais rica de invenção e mais aventureira de instrumentação que Lourenço Fernández já criou pra orquestra [...], tendo como chave de ouro um 'Batuque', admirável de força rítmica." (ANDRADE, 1993: 129)

Fernandez destaca-se na composição de música instrumental para orquestra, câmara, piano e violão. Na música vocal, anote-se Essa negra fulô (1934), sobre o famoso poema de Jorge de Lima.

Em 1936, funda o Conservatório Brasileiro de Música, que dirigirá até morrer.

Mário de Andrade assim situa o compositor: "No seu grupo de geração, já caracteristicamente especificador da musicalidade artística nacional, grupo que contém ainda Villa-Lobos e Luciano Gallet, ele representa, mais que os outros, o lado conhecimento técnico, o lado por assim dizer "acadêmico", desde que se retire desta palavra a significação odiosa." (ibid.: 127)

afeiçoados à entidade nacional. Os elementos onde a gente percebe uma tal ou qual influência portuguesa servem da mesma forma.

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

RITMO

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

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

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

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

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

Ora esses processos de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias; também constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência, como para ovam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a este Ensaio. Muitos dos cocos⁹, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando à quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos.

⁹ COCO E EMBOLADA

Uma das coisas que mais impressionaram Mário de Andrade no Nordeste foi a sua forte e variada musicalidade, na qual se destacavam figuras como Chico Antônio do Ganzá, tirador de coco ou "coqueiro".

O coco é a forma poético-musical do folclore rural que, talvez mais intensamente que qualquer outro gênero popular, encantou e ocupou o escritor, que por ela já se interessava mesmo antes da estadia nordestina. Uma passagem do Ensaio (cf. ANDRADE, 1972a: 63) anuncia para o ano seguinte a publicação de um livro dedicado ao assunto, o que só veio a acontecer muito mais tarde, depois da sua morte, num volume intitulado Os Cocos, organizado por Oneyda Alvarenga a partir dos documentos e anotações legados por Mário. Trata-se de dança peculiar do Nordeste brasileiro, surgida no interior mas também freqüente na zona litorânea. Já é mencionada na imprensa no final dos anos 1820 (cf. CASCUDO, 1972: 275). Mário considera-a de "próxima ou remota origem africana" (apud Enciclopédia da música brasileira, 1977: 195), apresentando elementos formadores afro-brasileiros e ameríndios, estes referentes sobretudo à disposição coreográfica, com as pessoas formadas em roda batendo palmas e girando. Segundo Câmara Cascudo, para quem "o coco representa a fusão mais harmoniosa entre a musicalidade cabocla e a negra" (CASCUDO, 1972: 274), a dança é originária do estado de Alagoas, onde ela se apresentaria mais complexa e diversificada que no Rio Grande do Norte e na Paraíba, onde também é muito popular, sendo comum "a roda de homens e mulheres com o solista no centro, cantando e

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

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



fazendo passos figurados até que se despede convidando o substi-tuto com uma umbigada ou vênica ou mesmo simples batida de pé."(ibid. : 274).

A denominação aponta uma função original como canto de trabalho, para acompanhar a quebra de cocos. Os instrumentos são quase exclusivamente de percussão: ganzá, pandeiro, bombo etc.

A forma do canto segue a alternância estrofe-refrão, com o tirador de coco entoando estrofes de versos tradicionais ou improvisados, quase sempre quadras, com dominância de redondilhas maiores. Em seguida vem o refrão, como resposta entoada pelo coro. Mário destaca a riqueza e importância do coco enquanto canto coral, que ofereceria boas possibilidades de exploração aos compositores cultos de música vocal e também instrumental (cf. ANDRADE, 1989: 147).

Câmara Cascudo aponta a complexidade do gênero, que "demanda pesquisas rítmicas e musicais extensas e pacientes" (CASCUDO, 1972: 274). Mário também sublinha a extraordinária liberdade e originalidade no cantar o coco, tornando às vezes "quase impossível descobrir e grafar com exatidão não só pequenas figurações, pequenas 'fitas' virtuosísticas episódicas, como até o ritmo geral da peça." (ANDRADE, 1989: 148). A ritmia do coco seria bem representativa de uma questão que sempre o ocupou, e à qual se refere várias vezes no Ensaio, que é a liberdade rítmica da música cantada popular brasileira, independente das limitações do compasso, determinada pelas necessidades prosódicas ou pela pura fantasia.

Há uma enorme variedade de modalidades de coco, designados por nomes compostos, como coco-agalopado, coco-de-décima, coco-de-ganzá, coco-de-praia, coco-desafio, coco-em-dois-pés, coco-de-embolada etc. Este último é um dos mais conhecidos. Nele "a estrofe solista [...] revela com freqüência o corte poético-musical da embolada" (CASCUDO, 1972: 274).

Segundo Mário, a embolada não é propriamente uma forma musical, mas antes "um processo rítmico-melódico de construir as estrofes [empregado] pelos repentistas e cantadores nordestinos" (ANDRADE, 1989: 199) em peças para dançar ou que eram originalmente dança-das. O andamento é rápido e em movimento contínuo, com muitas notas rebatidas. A forma mais comum é a de três redondilhas maiores precedidas de um verso de quatro sílabas, num conjunto que se apresenta simples ou duplicado na estrofe. Eis um exemplar conhecidíssimo, no qual se ostenta a origem da denominação (de "bola", designando na linguagem do cantor nordestino um determinado "jeito poético-musical de cantar" - ibid.: 199):

"Rebola a bola

Você diz que dá, que dá

Você diz que dá na bola

Na bola você não dá".

Mário de Andrade usou as referências do coco e da embolada em poemas como "O Coco do Major" (Clá do Jaboti) e "A Embolada da Ferrugem" (segundo ato de Café). Este último texto exerce caprichosamente floreios de rimas e recorrências sonoras, dentro do esquema rítmico tradicional da embolada 4-7-7-7:

"Sobre a ferrugem

Das panelas de cozinha

Do país maior mistério

Diremos uma cousinha

O assunto é sério

Que as cozinheiras já rugem

Coléricas com a ferrugem

Das panelas de cozinha."

(ANDRADE, 1972b: 354)

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

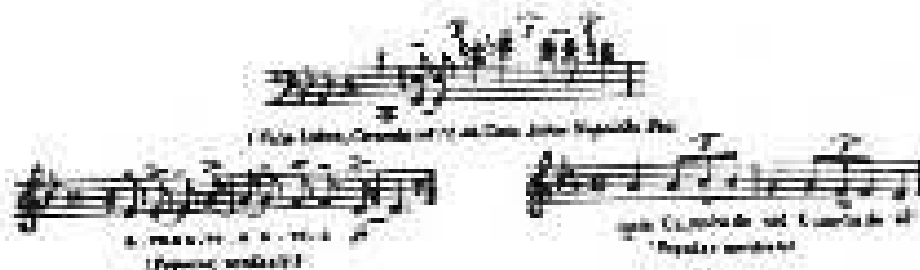


Ora pela grafia anterior mais sincera e pela experiência que tenho do nosso canto popular sei que trata-se do que a gente podia prosodicamente grafar assim:



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

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



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

Além destes processos em que se dá acentuação do som, tem outros em que a acentuação não aparece. Assim na sílaba da em varanda do coco "Olê Lioné" (2ª parte). Este caso, muito corrente pode ser considerado como um... erro provindo da fadiga do cantador que não sustentou o som da sílaba anterior. Mas não é possível concertar o erro porque ele se tornou um processo da nossa música, um elemento de expressão já perfeitamente tradicional e não ocasional. Também no fandango "Que Moça Bonita" (2ª parte) aparece outra manifestação desse processo, inventando a mudança do binário para ternário. Em vez de dar em seminimas pontuadas os sons das sílabas *trêla* em *estrêla* o que fazia a cantiga permanecer binária, a tradicionalização do processo encurtou os sons criando a introdução dum ritmo novo. Ora tem uma diferença enorme entre a fadiga que leva os recrutas cantando a "Canção do Voluntário Paulista" a reduzir dois compassos quaternários em ternários:



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

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

Isto mesmo sucede com certas cantigas aparentemente sincopadas: Em várias da segunda parte do livro, especialmente no "Meu Pai Caju" a gente verifica que o movimento o que faz é seguir livremente contanto que dê certo no fim. O cantador aceita a medida rítmica justa sob todos os pontos-de-vista a que a gente chama de *Tempo* mas despreza a medida injusta (puro preconceito teórico as mais das vezes) chamada compasso. E pela adição de *tempos*, tal e qual fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso, o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos (alguns antiprosódicos até) sem nenhum dos elementos dinamogênicos da síncopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto (no geral fim da estrofe ou refrão) coincide de novo com o metro (no sentido grego da palavra) que para ele não provêm duma teorização mas é de essência puramente fisiológica. Coreográfica até. São movimentos livres determinados pela fadiga. São movimentos livres *desenvolvidos* da fadiga. São movimentos livres específicos da moleza da prosódia brasileira. São movimentos livres não acentuados¹⁰. São movimentos livres acentuados por fantasia musical, virtuosidade pura, ou por precisão prosódica. Nada tem com o conceito tradicional da síncopa e com o efeito contratempado dela. Criam um compara omissio subtil entre o recitativo e o canto estrófico. São movimentos livres que tornaram-se específicos da música nacional.

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

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

¹⁰ Nossos compositores, levados pelo preconceito da síncopa-acento, têm a mania de acentuar tudo quanto é síncopa pois nossa música popular já atingiu muito maior variedade e subtileza que isso, deixando muitas feitas de centrar o som aparecido em parte fraca e prolongando até a tesis seguinte do compasso ou do tempo. Os compositores se tornaram por isso muito mais pobres e primários que a arte popular, a qual por seu lado se eleva a ponto de equiparar com o apogeu da rítmica grega quando os artistas virtuosísticos de lá retiraram da rítmica o batecum do acento.

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

Ainda cabe notar aqui a monotonia do nosso binário simples. O compositor deverá observar certos binários compostos, influência portuguesa que permaneceu na música nordestina. O quaternário gaúcho. E as nossas valsas mazurcas e modinhas. É na rítmica destas manifestações principalmente que a gente encontra base nacional por onde variar os metros. Em todo caso isso não me parece problema importante não. A própria invenção mais livre do criador individual lhe dará quando sair do característico popular a variedade métrica que o populario não fornece.

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

MELODIA

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

Vamos a ver os aspetos mais importantes da questão:

A música popular é psicologicamente inexpressiva?

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

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

A gente registra os sentimentos por meio de palavras. As artes da palavra são pois as psicológicas por excelência. E como os sentimentos se refletem no gesto ou determinam os atos as artes do espaço pelo desenho e pela mimesis coreográfica podem também expressar a psicologia com certa verdade. Tomo *expressar* no sentido de contar qual é a psicologia sem que ela seja sabida de antemão. Pois a música não pode fazer isso. Não possui nem o valor intelectual direto da palavra nem o valor objetivo direto do gesto. Os valores dela são diretamente dinamogênicos e só. Valores que criam dentro do corpo estados cenestésicos novos. Estas 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 batizam. Estas conclusões só serão exatas se forem conclusões fisiológicas. Está certo falar que uma música é bonita ou feia porque certos estados cenestésicos agradam ou desagradam sem possuírem interesse prático imediato (fome, sede etc.). O agradável sem interesse imediato é batizado com o nome de Belo. O desagradável com o nome de Feio.

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

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

Ora o quê que a música popular faz desses valores e poderes? É sempre fortemente dinamogênica. É de dinamogenia sempre agradável porque resulta diretamente, sem nenhuma erudição falsificadora, sem nenhum

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

É isso que o compositor tem de fazer também.

É impossível prá música expressar (contar) o verso:

"Tanto era bela no seu rosto a morte".

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

Pois esta ambientação não implica liberdade individual nem muito menos ausência de carácter étnico. Não só dentro de regras e fórmulas estreitas os gênios souberam ambientar os poemas que musicavam, como nenhum deles depois que a música se particularizou em escolas nacionais, deixou de ser nacional. O dilema em que se sentem os compositores brasileiros vem duma falha de cultura, duma fatalidade de educação e duma ignorância estética. A falha de cultura consiste na desproporção de interesse que temos pela coisa estrangeira e pela coisa nacional. Essa desproporção nos permite sentir na permanência do nosso ser mediocridades como Leoncavallo, Massenet ou Max Reger ao passo que uma voz de congo ou de catira é um acaso dentro de nós¹¹. A fatalidade de educação consiste no estudo necessário e quotidiano dos grandes gênios e da cultura européia. Isso faz com que a gente adquira as normas desta e os jeitos daqueles. E a ignorância estética é que faz a gente imaginar num dilema que na realidade não existe, é uma simples manifestação de vaidade individualista.

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

Se de fato o compositor se serve duma melodia motivo folclóricos a obra dele deixa de individualmente expressiva como base de inspiração. E fica o mesmo se 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, a 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 melódica popular. E não só empregar diretamente a melodia integral que nem faz freqüentemente Luciano Gallet como a modificando num ou noutro detalhe (processo comum em Villa-Lobos), ou ainda empregando frases populares em melodia própria (L. Fernandez na "Berceuse da Saudade").

Além disso existem as peculiaridades, as constarias melódicas nacionais que o artista pode empregar a todo momento para nacionalizar a invenção. As fórmulas melódicas são mais difíceis de especificar que as rítmicas ou harmônicas não tem dúvida. Mas existem porém e não é possível mais imaginar um compositor que não seja um

¹¹ 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 jeito natural de escrever e de compor. E depois não quer mudar esse jeito porque é sincero... Isso é bobagem. A sinceridade em arte já principia por ser um problema discutibilíssimo porém mesmo que não fosse, o nosso caso continua desimportante. Além da sinceridade do *jeito*, existe a inteligência que atinge convicções novas. Além da sinceridade do hábito existe a sinceridade intelectual. Desde que a gente chega a uma convicção nova, dá um exemplo nobre de sinceridade, contrariando o hábito, o jeito já adquirido para respeitar a convicção nova. O indivíduo que está convicto de que o Brasil pode e deve ter música própria, deve de seguir essa convicção muito embora ela contrarie aquele hábito antigo pelo qual o indivíduo inventava temas e músicas via Leoncavallo - Massenet - Reger. E isso nem é tão difícil como parece. Com poucos anos de trabalho literário de alguns os poetas novos aparecendo trazem agora um cunho inconfundível de Brasil na poesia deles. Outro dia um músico ainda estudante me falava na dificuldade vasta que sentia em continuar o estudo da fuga porque por ter escrito umas poucas obras brasileiras *já se acostumara tanto que tudo lhe saía brasileiro da invenção*. Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: 1a fase da *tese* nacional; 2a fase do *sentimento* nacional; 3a fase da *inconsciência* nacional. Só nesta última, a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem. Não é nosso caso ainda. Muitos de nós já estamos sentindo brasileiromente, não tem dúvida, porém o nosso coração se dispersa, nossa cultura nos traiçoa, nosso jeito nos enfraquece. Mas é nobilíssimo, demonstra organização, demonstra caráter, o que põe a vontade como sentinela da raça e não deixa entrar o que é prejudicial. É masculino a gente se sacrificar por uma coisa prática, verdadeira, de que beneficiarão os que vierem depois.

erudito da arte dele. Afirmar que empregamos a síncopa ou a sétima abaixada é uma puerilidade. O compositor deve conhecer quais são as nossas tendências e constâncias melódicas. Aliás a sétima abaixada é uma tendência brasileira de que carece matutar mais sobre a extensão. Isso nos leva para o hipofrígio e as conseqüências harmônicas derivantes alargam um bocado a obsessão do tonal moderno.

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

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

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

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



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

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

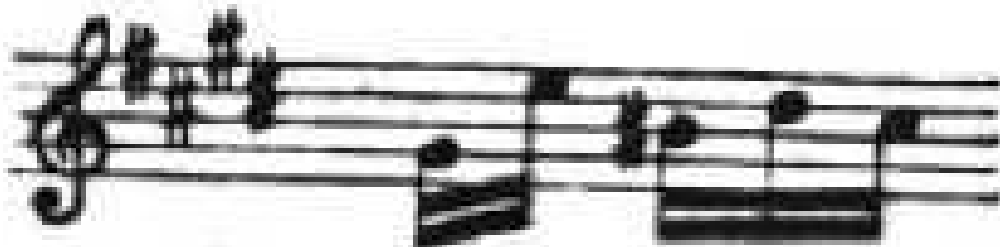


já surgem embrionários o salto melódico de terça e os sons rebatidos. As variações são incontáveis. Eis como aparece no "Pierrot" de Marcelo Tupinambá (ed. Campassi e Camin S. Paulo):



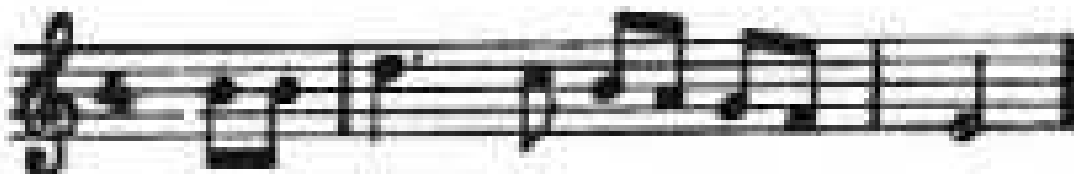
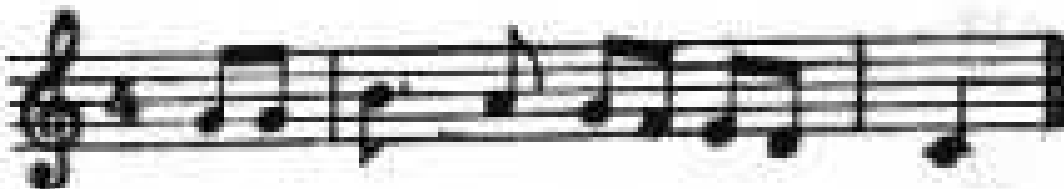
do "Reboiço" (E. Nazaret, ed. Casa Artur Napoleão), que é mesmo um reboiço do apá virado.

E quem não reconhece logo um patricio no requebrado:



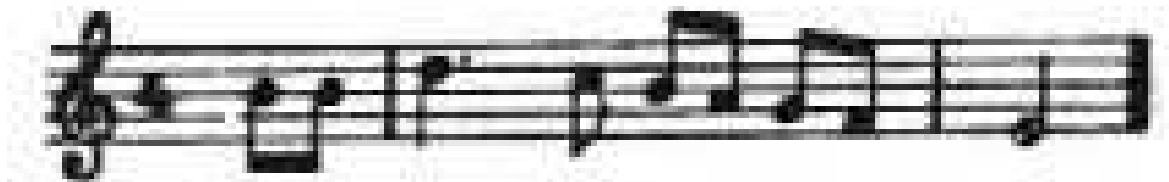
Outra observação importante é que a nossa melódica afeiçoa as frases descendentes. No sublime "Rasga Coração"* (Choros n.º 10 ed. Max Eschig, Paris) se pode falar que tudo desce. Com excepção de arpejos e melismas rápidos solistas e da frase estupenda em notas rebatidas no pistão, tudo desce impressionantemente¹². A própria descaída escalar (de que um exemplo gostoso está no "Ramirinho" de E. Nazaret, ed. C. A. Napoleão) ainda se especializa nisso que a maioria das feitas vai parar na mediantes (V. o Fandango B de Fortaleza na 2ª Parte). Influência de certo da mania de organizar em terças. Embora não seja possível generalizar nós temos uma tal ou qual repugnância pela fraqueza crua da tônica. É comum a frase parar nos outros graus da tríade tonal.

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

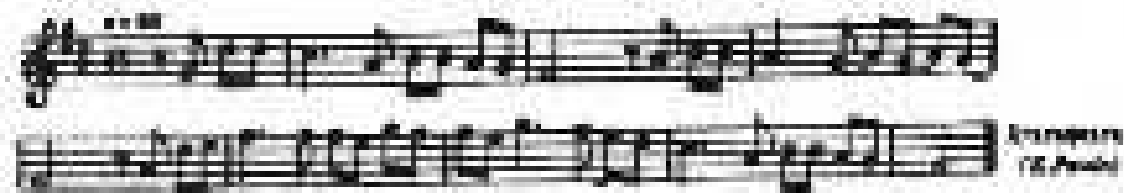


em que a gente percebe um modismo bastante português, ficam bem mais brasileiras se a queda terminar na mediantes:

¹² Se observe como no "Batuque" (A. Nepomaceno, "Série Brasileira" n.º 4, ed. C. Artur Napoleão) certa frase repetida sempre pelas cordas, apresenta a síncope obrigatória em todos tempos, vai em progressão, porém ascendente. É uma frase sem caráter, possuindo a retórica nacional mas não possuindo nacionalidade. Uma falsificação nacional. Já porém ao Intermédio (n.º 2 da mesma peça), certos arabescos em destacado, descendentes, (comps. 15, a 18) são bem mais característicos apesar de não trazerem síncope.



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



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

Será possível descobrir ainda outras constâncias melódicas porém isso deixo para os músicos mesmo. Os admiráveis Choros de Vila-Lobos, para conjuntos instrumentais de câmara (v. Choros n.º 2, ed. C. Artur Napoleão; Choros n.º 4, ed. Max Eschig), todos são verdadeiros mosaicos de constâncias e elementos melódicos brasileiros.

POLIFONIA

O problema da Harmonia¹³ não existe propriamente na música nacional. Simplesmente porque os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades.

¹³ HARMONIA E HARMONIZAÇÃO, POLIFONIA

Neste segmento, tentamos traduzir para leigos, de modo forçosamente simplificador, alguns conceitos musicais utilizados no "Ensaio". Eles se concentram em torno da questão da harmonia e da polifonia, noções que são também referências musicais básicas da proposta estética de Mário para a construção do verso e do poema, formulada no "Prefácio interessantíssimo" (1922).

Um tipo de composição musical bem elementar é a monofonia, que apresenta uma sucessão de notas encadeadas numa melodia de uma única voz. A sucessividade corresponde ao eixo horizontal dos sons musicais, sobre o qual se pode projetar um eixo vertical em que duas ou mais notas soam ao mesmo tempo, criando o que se chama de textura sonora.

No período medieval pratica-se de modo cada vez mais rico e complexo a superposição de duas ou mais vozes ou linhas melódicas soando simultaneamente: esse processo constrói a polifonia. A grande era polifônica compreende o final da Idade Média e o Renascimento, estendendo-se ao Barroco.

É nesse tempo que, pela progressiva sistematização da técnica de combinação vertical das notas, começam a fixar-se o conceito e a importância do acorde: grupo de notas cuja superposição constitui uma nova estrutura individual, mais ou menos consonante ou dissonante, mais ou menos tensa em relação aos outros acordes com os quais se encadeia.

O acorde de três notas que podem ser organizadas em duas terças (terça: intervalo entre duas notas separadas por uma terceira, como de dó a mi, de sol a si etc.) superpostas é uma tríade tonal: elemento estrutural e funcional básico do padrão harmônico que, elaborado nos séculos XVI-XVII, prevalecerá na música ocidental até o século XX. Esse padrão integra o que se chama de sistema tonal, consistindo a tonalidade basicamente na série de relações entre notas em que uma em particular - a "tônica" - é a central, aquela na qual a progressão das notas tende ao repouso.

A harmonia resulta pois de combinações de notas em acordes cuja progressão comumente se relaciona com uma melodia principal. Referenciando a estrutura dos acordes e a sintaxe musical, a harmonia ajuda a produzir os jogos de tensão e distensão que atuam na linguagem sonora, construindo as frases musicais.

A música do século XIX, notadamente a obra de Wagner, já realiza infrações, flexibilizações e expansões das normas harmônicas que constituem o sistema tonal. No início do século XX, compositores de vanguarda como Webern e Schoenberg promovem a ruptura da harmonia tonal, praticando formas de atonalidade que contribuirão para estabelecer novos sistemas de composição, como o dodecafonismo e o serialismo.

Segundo Mário de Andrade, a harmonia é a dimensão mais pobre da nossa música popular, a qual explora mais o ritmo, a melodia e os jogos prosódicos da palavra cantada.

"De todo o folclore tonal americano, só as peças de jazz conseguiram ricamente escapar da pobreza harmônica popular. E justamente porque tratadas por compositores um pouco mais sabidos, nos quais até a influência de Debussy e Ravel é muito provável. [...] Ora, eu não vejo razão nenhuma para os compositores não fazerem o mesmo com as músicas populares da gente, de forma a enriquecê-las harmonicamente, único ponto fraco que sob o ponto-de-vista artístico elas apresentam. [...] Se a canção popular está completa e perfeitamente bela, independentemente de harmonização, isso se dá enquanto ela permanece popular, isto é, se realiza na função popular. Os carregadores de pedra do Rio de Janeiro, pra cantar o sublime canto-de-trabalho deles, não carecem de alguém na viola pra os acompanhar. Porém, se essas peças são transportadas pros salões e ambientes de concerto, elas são 'ipso facto' transportadas pra uma ordem artística nova. Sem perderem a essência popular, sobretudo o valor universal de músicas bonitas, adquirem uma realidade nova, se transportam pra uma entidade culturalmente mais elevada." (ANDRADE, 1963: 173-174)

No "Ensaio" como em outros textos, Mário insiste na necessidade de escrever a música popular com riqueza harmônica, em termos de registro e de recriação. Nesse sentido, aplaude especialmente o trabalho de Luciano Gallet, que mostra que a harmonização moderna de canções tradicionais pode consistir em "obra de artista verdadeiro" (ibid.: 173).

Na infinita maioria dos casos a harmonização acompanhante tem pouca importância na música popular. É certo que o emprego dos modos e das escalas deficientes, sistemas gaélicos, chineses, ameríndios¹⁴, africanos, cria necessariamente uma ambiência harmônica especial mesmo quando as peças são monódicas. Em certos casos essa ambiência pode se tornar característica.

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

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

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

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

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

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

E se de fato numa ou noutra peça em que ocorra uma escala deficiente africana ou ameríndia, o maior com intervalo de tom sensível prá tônica que nos leva para o hipógrifo, ou ainda o tritom da tônica prá subdominante que nos leva para o hipolidio (ver na 2ª parte o "Pregão do Cego" e o fandango "Não canto por cantá), se num caso desses é possível criar uma ambiência harmônica extravagando do tonalismo europeu (coisa aliás em que os compositores ainda não têm pensado) isso será apenas uma ocorrência episódica. E aliás quer a gente tome essas manifestações como modos, quer como alterações tudo isso já ocorre na harmonização européia também¹⁵...

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior carácter 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

Necessário à reconstrução artística da peça, o enriquecimento harmônico por outro lado não interfere no seu caráter nacional, "porque os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades" (ANDRADE, 1972a: 49). O desenvolvimento erudito dos frágeis e rarefeitos processos harmônicos populares "coincidirá fatalmente com a harmonia européia" (ibid.: 49), ela própria "vaga e desraçada" (ibid.: 50), construída por iniciativas de feição mais individual que nacional. E mesmo que rejeitássemos os processos tradicionais europeus, seríamos com toda probabilidade conduzidos à atonalidade e pluritonalidade modernas, também já correntes na Europa (cf. ibid.: 50).

¹⁴ Entre os índios do extremo norte brasileiro a gente encontra sistemas pentatônicos curiosos como fa-mibemol-re-sibemol-la-fa (Koch Grünberg "Von Boraima zum Orinoeo" IIo. vol. Ed. Strecker e Schröder, Estugard).

¹⁵ Por vezes no entanto uma ou outra invenção harmônica se servindo de processos já consagrados consegue fortificar a ambiência nacional do trecho. Observe por exemplo o passo magnífico do Trio Brasileiro (L. Fernandez pg. 16) a que o pedal e a órgão imprimem um sabor úmido de mato quente, estranhamente verde. E se compare essa invenção caracterizante com a harmonização lamentável do mesmo tema, absolutamente descaracterizante, feita por Nepomuceno na "Alvorada na Serra" (comp. 14 a 20, n.º 1, "Suite Brasileira", ed. cit.).

sistemas raciais de conceber a polifonia. E de fato já está sendo como a gente vê das "Melodias Populares" harmonizadas por Luciano Gallet, das Serestas, Choros e Cirandas de Vila-Lobos. Numa Sonatina ainda inédita desse moço de futuro Mozart Camargo Guarnieri¹⁶, o Andante vem contrapondo com eficiência nacional e magnificamente.

Em Villa-Lobos a maneira de polifonizar já não é mais o emprego direto do processo popular mas uma ilação vasta dele. Si por vezes neste compositor o processo se conserva nacionalmente reconhecível (Seresta n.º 11, "Redondilha" seresta n.º 6 "Na Paz do Outono" ed. C. Artur Napoleão), se 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 carácter nacional da invenção. E é mesmo o que sucedeu algumas feitas. A ilação, a generalização, o desenvolvimento dos processos populares tem de ser feito sempre com muito critério porque senão a peça pode perder o carácter nacional, como é o caso do trio "Serrana", aliás esplêndido, de Henrique Osvaldo (ed. Ricordi, Milão).

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

Quanto aos processos já europeus de polifonização eles são muito perigosos e na maioria das feitas descaracterizam a melodia brasileira. Ou pelo menos a revestem muito mascaradamente. É o que a gente pode observar no "Sapo Jururu" tratado por Vila-Lobos nas Cirandas 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 brasileiroismo incontrastável desta, assume o aspecto de mera retórica européia. Também no I.º Tempo do "Trio Brasileiro" de Lourenço Fernandez (ed. Ricordi), a exposição do tema em *fa menor* segue descaracterizadamente na dialogação imitativa de violino e violoncelo, ao passo que na exposição do 2º tema em *la bemol maior* o acompanhamento do piano, mais característico, torna bem mais aceitável a imitação. Processos desses não só não ajuntam carácter para a obra como podem descaracterizá-la.

INSTRUMENTAÇÃO

¹⁶ Tietê/SP, 1907 - São Paulo, 1993. Compositor, regente, pianista.

No final dos anos 20 o jovem Guarnieri, que leciona piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, cria para este instrumento sua primeira composição de destaque: uma Sonatina (1928) que já apresenta marcas da tendência nacionalista. No mesmo ano conhece Mário de Andrade, que influenciará decisivamente sua formação estética. E logo fazem parce-ria: Guarnieri transforma em canções os poemas Toada do Pai do Mato e Lembrança do losango cáqui. A Sonatina é saudada por Mário em artigo de 1929: "É linda, inventada por um lírico que possui legítima invenção musical, construída por um artista paciente e sabedor das suas próprias leis" (ANDRADE, 1963: 184).

Em sua longa e exitosa carreira, Guarnieri compõe música para instrumentos solo (sobretudo piano) e para orquestra: concertos, sinfonias, choros, estudos, sonatas etc.; e também muita música vocal: duas óperas e numerosas canções, acompanhadas principalmente por piano ou orquestra. Uma das óperas é Pedro Malazarte, que estréia em 1952, vinte anos depois de ter sido composta, com libreto de Mário de Andrade.

Guarnieri se tornará o mais prolífico compositor erudito de canções no Brasil: mais de 200 títulos no total, sem contar as peças sacras. Toda a obra vocal trabalha com textos em língua portuguesa, ameríndia ou afro-brasileira. Faz música para poemas de muitos modernistas, principalmente Manuel Bandeira (O Impossível carinho, 1930) e o próprio Mário de Andrade, que comparece em sua obra com, além dos poemas já citados, Coco do Major, A Serra do Rola Moça (1947) e outros.

Sublinhe-se o cuidado com que Guarnieri trata as relações entre música e texto, buscando uma adequação rítmica e melódica à prosódia da língua nacional. Não estaria errado Vasco Mariz ao enxergar nessa característica do compositor "o dedo severo" de Mário de Andrade, que escreve em 1935: "Talvez sejam os Lieder a parte mais acessível, mais amável da criação de Camargo Guarnieri." (ANDRADE, 1993: 311). O Impossível carinho parece-lhe "positivamente uma obra-prima", bem como o Sai Aruê (ibid.: 311-312). Além disso, vê no compositor "o mais hábil dos nossos polifonistas atuais", trabalhando segundo um "pensamento tonal [...] fundamentalmente cromático, ou, como se diz atualmente, atonal" (ibid.: 293).

Sem deixar de ser um representante convicto do nacionalismo musical, pelo que sustentaria polêmica em 1950 contra o dodecafonismo de Köllreuter, Guarnieri mostrou-se às vezes mais radical na teoria do que na prática. O seu trabalho é assim caracterizado por Mário: "Brasileiro, a obra dele se apresenta fundamentalmente racial. Mas o seu nacionalismo já não é propriamente mais aquele primeiro e necessário nacionalismo de pesquisa, que é característico da obra de Villa-Lobos, e principalmente dos compositores menores da geração deste. É um nacionalismo de continuação, quer dizer: que não se alimenta mais diretamente do populário, e apenas se apoia nele. Camargo Guarnieri não é jamais popularesco, a não ser em exceções raras, que se explicam por si mesmas, que nem o Sai Aruê. A sua obra é, por esse caráter, uma obra exclusivamente de arte erudita, não apenas funcionalmente, mas fundamentalmente erudita. E o Brasil se reconhece nela, não mais com a objetividade violenta do corpo, mas como uma precisão instintiva da alma." (ibid.: 313)

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

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

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

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

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

E é perfeitamente ridículo a gente chamar essa peculiaridade da voz nacional, de falsa, de feia, só porque não concorda com a claridade tradicional da timbração européia. Ser diferente não implica feiúra. Tanto mais que o desenvolvimento artístico disso pelo cultivo pode fazer maravilhas. Da lira de 4 cordas dos rapsodos primitivos a Grécia fez as 15 cordas da cítara. Do santir oriental e do cimbalon húngaro que Lenau inda cantou, ao piano de agora, que distância através de todas as variantes de clavicórdios! Da escurza e dos erres arranhentos da fala dele o francês criou uma escola de canto magnífica. Nosso timbre vocal possui um caracter passível de se aperfeiçoar. No canto nordestino tem um despropósito de elementos, de maneiras de entoar e de articular, susceptíveis de desenvolvimento artístico. Sobretudo o ligado peculiar (também aparecendo na voz dos violeiros do centro) dum glissando tão preguiça que cheguei um tempo a imaginar que os nordestinos empregavam o quarto-de-tom. Pode-se dizer que empregam sim. Evidentemente não se trata dum quarto-de-tom com valor de som isolado e teórico, baseado na divisão do semitom, que nem o posto em jogo faz alguns anos pelas pesquisas de Alois Haba. Mas o nordestino possui maneiras expressivas de entoar que não só graduam seccionadamente o semitom por meio do portamento arrastado da voz, como esta às vezes se apóia positivamente em emissões cujas vibrações não atingem os graus da escala. São maneiras expressivas de entoar, originais, características e dum encanto extraordinário. São manifestações nacionais que os nossos compositores devem de estudar com carinho e das quais, se a gente possuísse professores de canto

com interesse pela coisa nacional, podia muito bem sair uma escola de canto não digo nova, mas apresentando peculiaridades étnicas de valor incontestável. Nacional e artístico.

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

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

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

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

Pois, voltando para o assunto: acho que as possibilidades de transposição ainda são maiores do que o já feito. Ou menores. Porque a transposição pode desvirtuar ou desvalorizar o instrumento. Como é o caso por exemplo de certas passagens do violino (especialmente os pizicatos da "Sertaneja") na "Suite para canto e violino" de Vila-Lobos (ed. Mg Eschig).

Mas nossos ponteios, nossos refrões instrumentais, nosso ralar, nosso toque rasgado da viola, os processos dos flautistas e dos violonistas seresteiros, o oficleide que tem para nós o papel que o saxofone tem no jazz, etc. etc. dão base larga para transposição e tratamento orquestral, de câmara ou solista.

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

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

FORMA

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

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

Mesmo naqueles que ainda procuram seguir o formulário clássico, a desabusada libertação contemporânea permite construções que horrorizariam a Stamitz, e ao próprio C. Franck talvez. Se observe o "Trio Brasileiro" de Lourenço Fernandez. Tratando a forma cíclica pela exposição de quase todos os temas no primeiro tempo o artista fez deste uma verdadeira conclusão antecipada. A Coda do alegre-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 única duma unidade indissolúvel em que os andamentos diferentes são valores expressivos de estados - de - musicalidade do artista e não mais as partes dum esquema formal obrigatório. Tudo feito com uma lógica admirável.

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

O canto nacional apresenta uma variedade formal que sem ser originalidade dá base vasta prá criação artística de melodia acompanhada. Possui uma diversidade rica de formas estróficas com ou sem refrão. Mesmo a melodia infinita encontra soluções formais típicas nos cocos¹⁷. É verdade que na segunda parte deste livro dou apenas uma

¹⁷ COCO E EMBOLADA

Uma das coisas que mais impressionaram Mário de Andrade no Nordeste foi a sua forte e variada musicalidade, na qual se destacavam figuras como Chico Antônio do Ganzá, tirador de coco ou "coqueiro".

O coco é a forma poético-musical do folclore rural que, talvez mais intensamente que qualquer outro gênero popular, encantou e ocupou o escritor, que por ela já se interessava mesmo antes da estadia nordestina. Uma passagem do Ensaio (cf. ANDRADE, 1972a: 63) anuncia para o ano seguinte a publicação de um livro dedicado ao assunto, o que só veio a acontecer muito mais tarde, depois da sua morte, num volume intitulado Os Cocos, organizado por Oneyda Alvarenga a partir dos documentos e anotações legados por Mário. Trata-se de dança peculiar do Nordeste brasileiro, surgida no interior mas também freqüente na zona litorânea. Já é mencionada na imprensa no final dos anos 1820 (cf. CASCUDO, 1972: 275). Mário considera-a de "próxima ou remota origem africana" (apud Enciclopédia da música brasileira, 1977: 195), apresentando elementos formadores afro-brasileiros e ameríndios, estes referentes sobretudo à disposição coreográfica, com as pessoas formadas em roda batendo palmas e girando. Segundo Câmara Cascudo, para quem "o coco representa a fusão mais harmoniosa entre a musicalidade cabocla e a negra" (CASCUDO, 1972: 274), a dança é originária do estado de Alagoas, onde ela se apresentaria mais complexa e diversificada que no Rio Grande do Norte e na Paraíba, onde também é muito popular, sendo comum "a roda de homens e mulheres com o solista no centro, cantando e

amostra do que são os cocos. É que reservei a maioria dos documentos colecionados para um livro que sairá o ano que vem. Dentre os desafios muitos se revestem numa forma estrófica tão vaga (2ª parte, os dois desafios com Mané dos Riachão) que são recitativos legítimos. Ainda sob o ponto-de-vista da melodia infinita os fandangos paulistas são de modelo bom. E ainda lembro os martelos, certos lundús muito africanizados ("Ma Malia" na 2ª parte; "Lundú do Escravo", Rev. de Antropofagia cit. no.6) as parlendas,

os pregões os cantos-de-trabalho sem forma estrófica, as rezas das macumbas. Todas essas formas se utilizando de motivos rítmico-melódicos estratificados e circulatórios, nos levando para o rapsodismo da Antigüidade (Egito, Grécia) e nos aproximando dos processos lírico-discursivos dos sacerdotes indianos e cantadores ambulantes russos, nos dão elementos formalísticos e expressivos para a criação da melodia infinita caracteristicamente nacional.

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

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

Musicalmente isso é óbvio.

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

Mas os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que ele pode ter. País de povo desleixado onde o conceito de pátria é quase uma quimera a não ser para os que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumaniza os seus homens na vaidade dos separatismos; país de que a nacionalidade¹⁸, a unanimidade psicológica, uniformes e comoventes independentemente até agora dos homens dele que

fazendo passos figurados até que se despede convidando o substi-tuto com uma umbigada ou vênica ou mesmo simples batida de pé."(ibid. : 274).

A denominação aponta uma função original como canto de trabalho, para acompanhar a quebra de cocos. Os instrumentos são quase exclusivamente de percussão: ganzá, pandeiro, bombo etc.

A forma do canto segue a alternância estrofe-refrão, com o tirador de coco entoando estrofes de versos tradicionais ou improvisados, quase sempre quadras, com dominância de redondilhas maiores. Em seguida vem o refrão, como resposta entoada pelo coro. Mário destaca a riqueza e importância do coco enquanto canto coral, que ofereceria boas possibilidades de exploração aos compositores cultos de música vocal e também instrumental (cf. ANDRADE, 1989: 147).

Câmara Cascudo aponta a complexidade do gênero, que "demanda pesquisas rítmicas e musicais extensas e pacientes" (CASCUDO, 1972: 274). Mário também sublinha a extraordinária liberdade e originalidade no cantar o coco, tornando às vezes "quase impossível descobrir e grafar com exatidão não só pequenas figurações, pequenas 'fitas' virtuosísticas episódicas, como até o ritmo geral da peça." (ANDRADE, 1989: 148). A ritmia do coco seria bem representativa de uma questão que sempre o ocupou, e à qual se refere várias vezes no Ensaio, que é a liberdade rítmica da música cantada popular brasileira, independente das limitações do compasso, determinada pelas necessidades prosódicas ou pela pura fantasia.

Há uma enorme variedade de modalidades de coco, designados por nomes compostos, como coco-agalopado, coco-de-décima, coco-de-ganzá, coco-de-praia, coco-desafio, coco-em-dois-pés, coco-de-embolada etc. Este último é um dos mais conhecidos. Nele "a estrofe solista [...] revela com frequência o corte poético-musical da embolada" (CASCUDO, 1972: 274).

Segundo Mário, a embolada não é propriamente uma forma musical, mas antes "um processo rítmico-melódico de construir as estrofes [empregado] pelos repentistas e cantadores nordestinos" (ANDRADE, 1989: 199) em peças para dançar ou que eram originalmente dança-das. O andamento é rápido e em movimento contínuo, com muitas notas rebatidas. A forma mais comum é a de três redondilhas maiores precedidas de um verso de quatro sílabas, num conjunto que se apresenta simples ou duplicado na estrofe. Eis um exemplar conhecido, no qual se ostenta a origem da denominação (de "bola", designando na linguagem do cantador nordestino um determinado "jeito poético-musical de cantar" - ibid.: 199):

"Rebola a bola

Você diz que dá, que dá

Você diz que dá na bola

Na bola você não dá".

Mário de Andrade usou as referências do coco e da embolada em poemas como "O Coco do Major" (Clã do Jaboti) e "A Embolada da Ferrugem" (segundo ato de Café). Este último texto exerce caprichosamente floreios de rimas e recorrências sonoras, dentro do esquema rítmico tradicional da embolada 4-7-7-7:

"Sobre a ferrugem

Das panelas de cozinha

Do país maior mistério

Diremos uma cousinha

O assunto é sério

Que as cozinheiras já rugem

Coléricas com a ferrugem

Das panelas de cozinha."

(ANDRADE, 1972b: 354)

¹⁸ MÚSICA BRASILEIRA, RAÇA E NACIONALIDADE

As primeiras frases do Ensaio apontam a existência de um divórcio histórico, mas já em vias de superação, entre a música erudita do Brasil e a "nossa entidade racial" (ANDRADE, 1972a: 13). Categorias como "entidade racial", "fatalidade de raça" (ibid.: 17) e "imperativo étnico" (ibid.: 24) estão no centro de uma especulação que já foi qualificada de determinista, e de fato se completa nas

tudo fazem para desvirtuá-las e estragá-las; o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade, tem uma função social neste país. O coro humaniza os indivíduos. Não acredito que a música adoce os caracteres não. Se nos tempos de Shakespeare adoçou já não faz mais isso mais não. Os círculos musicais que assunto de longe são sacos de gatos. A música não adoça os caracteres, porém o coro generaliza os seus sentimentos. A mesma doçura molenga, a mesma garganta, a mesma malinconia, a mesma ferócia, a mesma sexualidade peguenta, o mesmo choro de amor rege a criação da música nacional de norte a sul. Carece que os sergipanos se espantem na doçura de topar com um verso deles numa toada gaúcha. Carece que a espanholada do baiano se confraternize com a mesma baianada do goiano. E si a rapaziada que feriram o assento no pastoreio perceberem que na Ronda gaúcha, na toada de Mato-Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norte-riograndense, uma chula do rio Branco, e até no maxixe carioca, e até numa dança dramática do rio Madeira, lugar de mato e rio, lugar que não tem gado, persiste a mesma obsessão nacional pelo boi, persiste o rito do gado fazendo o boi o bicho nacional por excelência... É possível a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade que nós estamos não enxergando pelo prazer amargoso de nos estragarmos para o mundo...

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

alusões aos condicionantes ambientais e históricos das feições culturais brasileiras. Por exemplo, quando o autor observa que o anasalamento e o espectro harmônico da "voz não cultivada do povo", decorrentes em parte de um procedimento mimético ligado ao uso de certos instrumentos, seriam por outro lado "coisa a que [tal voz] propendia naturalmente pelas nossas condições climáticas e pelo sangue ameríndio que assimilamos." (ibid.: 56).

É verdade que em vários aspectos deste e de outros textos de Mário de Andrade - mormente quando se trata da relação entre alta e baixa culturas, folclore e arte erudita - subsistem traços de perspectivas teóricas cultivadas no século XIX por estudiosos como Sílvio Romero. Mas a inteligência crítica de Mário, aliada à feição afetiva e empenhada que singulariza sua ótica, assegura que aí se abra também uma boa margem de "indeterminação": no caso, a equação evolucionista não resulta em retrato objetivamente postulado da música brasileira, e sim numa figura cambiante e aberta aos investimentos estéticos e histórico-ideológicos. No momento corrente da nossa evolução cultural, tais investimentos devem na sua opinião assumir feição coletiva e organizado; só assim "a gente poderá com mais firmeza e rapidez determinar e normalizar os caracteres étnicos permanentes da musicalidade brasileira" (ibid.: 28).

O processo de nacionalização artística em países colonizados como os americanos, segundo Mário, passa inicialmente pelo estágio da "tese nacional" para atingir o do "sentimento nacional" e finalmente o da "inconsciência nacional" (ibid.: 43, nota). No momento do Ensaio, estaríamos entre o primeiro e o segundo estágios dessa progressiva desobjetivação ou interiorização da feição nacional, tendendo para a estabilização de uma brasilidade não mais dependente da vontade dos artistas, mas necessitando começar por um empenho consciente da parte deles. Nesta "fase de construção" (ibid.: 18) ou "período de formação" (ibid.: 37), importa sobretudo lutar contra as vaidades e imediatismos individualistas, invertendo a situação até então verificada no Brasil - este "país de que a nacionalidade, a unanimidade psicológica, uniformes e comoventes, independeram até agora dos homens dele que tudo fazem para desvirtuá-las e estragá-las" (ibid.: 65).

Note-se o quanto os conceitos referentes ao étnico/racial e ao nacional se mostram imprecisos no texto de Mário, ao mesmo tempo implicando-se e dispensando-se (até contrapondo-se) mutuamente. Sob a nação brasileira enquanto Estado, configuração exterior, historicamente montada e datada, move-se o substrato ainda em formação de uma "raça indecisa" (ibid.: 13). Daí a "nacionalidade evolutiva e livre" (ibid.: 17) do Brasil, que decorre de um descompasso entre a configuração política do nosso território e o processo efetivo de hibridação etnocultural; pois a raça só se constituiria no ponto de "fusão" dos elementos e manifestações etnoculturais da nacionalidade, o ponto em que estas se amalgamam e depositam-se na criação artística de modo praticamente inconsciente. Por outro lado, embora Mário considere "fatal" que "os artistas de uma raça indecisa se [tornassem] indecisos que nem ela", a obra deles não lhe parece desprovida de "valor nacional" (ibid.: 13). O autor é assim levado a estabelecer dois critérios diferentes para a qualificação da brasilidade musical. Segundo um "critério transcendente de Música Brasileira" (ibid.: 19), esta "deve significar toda música nacional como criação que tenha quer não tenha caráter étnico" (ibid.: 16). Porém tal avaliação não dá conta das singularidades históricas, requerendo-se um segundo critério, atual e de caráter histórico, que define como Música Brasileira apenas a "manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça" (ibid.: 20).

No estudo intitulado "Evolução social da música no Brasil", de 1939, Mário reconstitui o roteiro histórico da questão. Afirma que o Brasil colonial não produzia ainda música propriamente brasileira, mas apenas várias músicas étnicas. No fim do século XVIII começou a delinear-se musicalmente uma feição nacional, com a progressiva elaboração comunitária de formas brasileiras como o lundu, a modinha, a sincopação. Em seguida se fixaram as danças dramáticas populares, destacando-se o bumba-meu-boi (cf. ANDRADE, 1965: 31). E só no final do Império é que realmente começou a se dar a fusão que constituiria nossa musicalidade racial, e os caracteres da música brasileira principiaram a proliferar. Estamos então, sempre segundo a ótica de Mário, na primeira fase estética de nossa música artística, a do "Internacionalismo musical", de que "Carlos Gomes é a síntese profana" (ibid.: 27).

Na virada do século, os primeiros gestos de nacionalismo musical erudito surgem em São Paulo, com Alexandre Levy (1864-1892; compositor, pianista, regente, crítico; Suite brésilienne, 1890), e logo a seguir no eixo Nordeste-Rio, com Alberto Nepomuceno. Isso sem esquecer a utilização precursora de tema popular autóctone em "Sertaneja" (1869), de Brazílio Itiberê da Cunha. Enfim, nos anos 20, pode-se dizer com Mário que "o período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização" (ANDRADE, 1972a: 18).

Ele se desenvolve em consonância com uma tendência generalizada aos investimentos nacionalizantes na música erudita (as chamadas "escolas étnicas", protagonizadas na Europa por músicos como Bela Bartók); mas também será vinculado por Mário à "definitiva e impressionante fixação da nossa música mais intransigentemente nacional, a música popular" (ANDRADE, 1965: 30):

"Nos últimos dias do Império finalmente e primeiros da República, com a modinha já então passada do piano dos salões para o violão das esquinas, com o maxixe, com o samba, com a formação e fixação dos conjuntos seresteiros do choro e a evolução da toada e das danças rurais, a música popular cresce e se define com uma rapidez incrível, tornando-se violentamente a criação mais forte e a caracterização mais bela da nossa raça." (ibid.: 31) .

Quanto a danças temos até demais. Si pela expansão grande que teve a forma coreográfica do maxixe, este, o samba, a embolada, o cateretê, se confundem na música popular impressa e praxeana, 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 três ou quatro tipos coreográficos fundamentais; que nem já fez Jorge M. Furt ("Coreografia Gauchesca" ed. Coni, Buenos Aires, 1937) com as danças argentinas. Carece pois que os nossos compositores e folcloristas vão estudar a fonte popular para que as danças se distingam melhor no caracter e na forma. L. Gallet já se aplicou em parte a isso numa série de peças infantis a quatro mãos, ainda inéditas.

Sambas maxixes cocos chimarritas catiras cururús faxineiras candomblés chibas, baianos, recortadas, mazurcas valsas schotis polcas¹⁹ bendenguês tucuzís serranas, além das que possuem uma só música própria e particularizadas por alguma peculiaridade coreográfica e tituladas pelo texto que nem "Quero Mana²⁰", "Caramujo" "Dão-Dão" "Manjerição" "Benzinho Amor" "Nha Graciana" "Assú" "Urutagua" "Chico" "Benção de Deus" etc. etc. Além das dinamozenias militares, dobrados marchas de carnaval etc. Tudo isso está aí para ser estudado e para inspirar formas artísticas nacionais.

E além de serem formas isoladas fornecem fundo vasto para a criação das Suites de música pura. E se a métrica das nossas danças obedece no geral à obsessão brasileira da binaridade, os ritmos, os movimentos são variadíssimos e com eles o caracter também. A forma de Suite (serie de danças) não é patrimônio de povo nenhum. Entre nós ela aparece bem. No fim dos bailes praxeanos, até nos chás-dançantes é costume tocarem a música "para acabar" constituída pela junção de várias danças de forma e caracter distintos. E se de fato não basta essa brincadeira possivelmente de importação, não sei, para justificar as formas de suite como hábito nacional, ela ocorre noutras manifestações também. Nas rodas infantis é comum a piasada ajuntar um canto com outro. Chegam mesmo a fixar suites com sucessão obrigatória de peças. Uma das minhas alunas me exemplificou isso bem com uma roda grande composta de três melodias tradicionais reunidas e que as crianças da terra dela jamais imaginariam que não fosse uma roda só. Os cortejos semi-religiosos semi-carnavalescos dos 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 se na maioria das feitas é sinônimo de bailarico, função, assustado (aliás o próprio 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". Por que não "Fandango", palavra perfeitamente nacionalizada? Por que não "Maracatú" para outra de conjunto mais solene? Por que não "Congado" que tantas feitas perde o seu ritual de dança dramática para revestir a forma da música pura coreográfica da 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 métrica ou movimento);
- 2 - *Cateretê* (binário rápido);
- 3 - *Coco* (binário lento), (polifonia coral), (substitutivo de sarabanda);
- 4 - *Moda* ou *Modinha* (em ternário ou quaternário), (substitutivo da Aria antiga);
- 5 - *Cururú* (para utilização de motivo ameríndio), (pode-se imaginar uma dança africana para empregar motivo afro-brasileiro), (sem movimento predeterminado);
- 6 - *Dobrado* (ou Samba, ou Maxixe); (binário rápido ou imponente final).

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

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

E mesmo formas complexas destituídas de caracter coreográfico, de música pura ou com intenção descritiva ou psicológica, que nem as peças de Schumann ("Kinderszenen", "Carnaval" etc.), de Debussy ("Ibéria"), de Malipiero ("Rispetti e Stramboti") e tantos outros. Ora os nossos reisados, bumbas-meu-boi, pastoris, sambas-do-matuto, serestas (serenatas), cirandas se prestam admiravelmente para isso. Se um compositor tiver seu "Bumba-meu-Boi" ou o seu

¹⁹ As formas de importação que cito já tiveram uma caracterização nacional. Não cito o tango argentino e o foxtrate porque não adquiriram caráter nacional ainda aqui: são simples pastichos.

²⁰ No sul de S. Paulo, "Quero Mana" também é sinônimo de Desafio. Então não é dançado.

"Choro", isso impede que outro crie o dele também? E se pode utilizar nessas formas os próprios temas populares, como estes mudam de lugar para lugar, de tempo em tempo, de ano em ano até, o quê que impede a utilização nessas formas de temas inventados pelo próprio compositor? Nada.

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

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

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

A falta de cultura nacional nos restringe a um regionalismo renco que faz dó. E o que é pior: Essa ignorância ajudada por uma cultura internacional bêbeda e pela vaidade, nos dá um conceito do plágio e da imitação que é sentimentalidade pura. Ninguém não pode concordar, ninguém não pode coincidir com uma pesquisa de outro e muito menos aceitá-la pronto: vira para nós um imitador frouxo²¹. Isto se dá mesmo entre literatos, gente que por lidar com letras é supostamente a mais culta. A mais bêbeda, concordo.

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

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

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

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

²¹ Um tempo criticaram ridicularisantemente Lourenço Fernandez porque plagiara na "Canção Sertaneja"(ed. Bevilacqua) o acompanhamento da "Viola" (Miniaturas, no 2, ed. C. Artur Napoleão) de Villa-Lobos. A entumescência individualista impedia de verem que si os dois compositores se aplicavam a transpor para o piano processos instrumentais populares, haviam de coincidir nalgum ponto. E sobretudo ninguém não percebeu que mesmo tendo havido aceitação da parte de L. Fernandez, porque o processo não era invenção livre do autor da "Viola" mas transposição dum processo popular, havia largueza culta em Lourenço Fernandez aceitando uma solução alheia e que essa largueza homenageava o outro autor em vez de diminuí-lo.

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