

ELEMENTOS DE FOLK-LORE
MUSICAL BRASILEIRO

BIBLIOTHECA PEDAGOGICA BRASILEIRA

Sob a direcção de Fernando de Azevedo

SERIE V. BRASILIANA — Volumes Publicados :

- I — Baptista Pereira: Figuras do Imperio e outros ensaios
- II — Pandiá Calogeras: O Marquez de Barbacena.
- III — Alcides Gentil: As idéas de Alberto Torres (synthese com indice remissivo).
- IV — Oliveira Vianna: Raça e Assimilação (3.ª edição augmentada).
- V — Augusto de Saint-Hilaire: Segunda viagem do Rio de Janeiro a Minas Geraes e a S. Paulo (1822) - Tradução e prefacio de Affonso de E. Taunay.
- VI — Baptista Pereira: Vultos e episodios do Brasil.
- VII — Baptista Pereira: Directorizes de Ruy Barbosa (segundo textos escolhidos).
- VIII — Oliveira Vianna: Populações Meridionaes do Brasil (3.ª ed.).
- IX — Nina Rodrigues: Os Africanos no Brasil (Revisão e prefacio de Homero Pires). Profusamente illustrado - 2.ª edição.
- X — Oliveira Vianna: Evolução do Povo Brasileiro (2.ª ed. illustrada).
- XI — Luiz da Camara Cascudo: O Conde D'Eu (volume illustrado).
- XII — Wanderley Pinho: Cartas do Imperador Pedro II ao Barão de Cotegipe (volume illustrado).
- XIII — Vicente Licínio Cardoso: A margem da Historia do Brasil.
- XIV — Pedro Calmon: Historia da Civilização Brasileira (2.ª edição).
- XV — Pandiá Calogeras: Da Regencia á queda de Rozas (3.ª vol. da série Relações Exteriores do Brasil).
- XVI — Alberto Torres: O Problema Nacional Brasileiro.
- XVII — Alberto Torres: A Organização Nacional.
- XVIII — Visc. de Taunay: Pedro II.
- XIX — Affonso de E. Taunay: Visitantes do Brasil Colonial (Sec. XVI-XVIII).
- XX — Alberto de Faria: Mauá (com tres illustrações fóra do texto).
- XXI — Baptista Pereira: O Brasil Maior.
- XXII — E. Roquette-Pinto: Ensaio de Anthropologia Brasileira.
- XXIII — Evaristo de Moraes: A escravidão africana no Brasil.
- XXIV — Pandiá Calogeras: Problemas de Administração.
- XXV — Mario Marroquim: A lingua do Nordeste.
- XXVI — Alberto Rangel: Rumos e Perspectives.
- XXVII — Alfredo Ellis Junior: Populações Paulistanas.
- XXVIII — General Couto de Magalhães: Viagem ao Araguayá (3.ª ed.).
- XXIX — Josué de Castro: O Problema da alimentação no Brasil. Prefacio do prof. Pedro Escudero.
- XXX — Cap. Frederico A. Rondón: Pelo Brasil Central (ed. illustrada).
- XXXI — Azevedo Amaral: O Brasil na crise actual.
- XXXII — C. de Mello-Leitão: Visitantes do Primeiro Imperio (ed. illustrada com 19 figuras).
- XXXIII — J. de Sampaio Ferraz: Meteorologia Brasileira.
- XXXIV — Anyones Costa: Introdução á Archeologia Brasileira. - (ed. illustrada).
- XXXV — A. J. de Sampaio: Phytogeographia do Brasil (ed. illustrada).
- XXXVI — Alfredo Ellis Junior: O Bandeirismo Paulista e o Recuo do Meridiano (2.ª edição).
- XXXVII — J. F. de Almeida Prado: Primeiros Povoadores do Brasil - (ed. illustr.)
- XXXVIII — Ruy Barbosa: Mocidade e Exilio (Cartas Ineditas, Prefaciadas e annotadas por Americo Jacobina Lacombe). — Ed. illustrada.
- XXXIX — E. Roquette-Pinto: Rondonia (3.ª ed. augmentada e illustrada).
- XL — Pedro Calmon: Espirito da Sociedade Colonial (edição illustrada com 13 gravuras).
- XLI — José-Maria Bello: A intelligencia do Brasil.
- XLII — Pandiá Calogeras: Formação Historica do Brasil (2.ª ed. com 3 mapps fóra do texto).
- XLIII — A. Saboia Lima: Alberto Torres e sua obra.
- XLIV — Estevão Pinto: Os indigenas do Nordeste (com 15 gravuras e mapps).
- XLV — Basilio de Magalhães: Expansão Geographica do Brasil Colonial.
- XLVI — Renato Mendonça: A influencia africana no portuguez do Brasil (edição illustrada).
- XLVII — Manoel Bomfim: O Brasil - Com uma nota explicativa de Carlos Maul.
- XLVIII — Urbino Vianna: Bandeiras e sertanistas bahianos.
- XLIX — Gustavo Barroso: Historia Militar do Brasil (Ed. illustrada com 50 grav. e mapps).
- L — Mario Travassos: Projeção Continental do Brasil. Prefacio de Pandiá Calogeras 2.ª Edição ampliada.
- LI — Octavio de Freitas: Doenças africanas no Brasil.
- LII — Gel. Couto de Magalhães: O Selvagem.
- LIII — A. J. de Sampaio: Biogeographia dinamica.
- LIV — Antonio Gontijo de Carvalho: Calogeras.
- LV — Hildebrando Accioly: O Reconhecimento do Brasil pelos Estados Unidos da America.
- LVI — Charles Expilly: Mulheres e Costumes do Brasil (Tradução, Prefacio e Notas de G. tão Penalva).

BIBLIOTHECA PEDAGOGICA BRASILEIRA
Serie V BRASILIANA *Vol. LVII*

Flausino Rodrigues Valle

ELEMENTOS
DE
FOLK-LORE MUSICAL
BRASILEIRO



1 9 3 6

COMPANHIA EDITORA NACIONAL
São Paulo



INDICE

CAPITULO I — IMPORTANCIA DO FOLK-LORE — *Definição de folk-lore. Influencia da demo-psychologia nas artes em geral. Seu valor nas obras musicaes e com especialidade na musica brasileira. Elementos preponderantes na formação primitiva e estado actual da nacionalidade brasileira, e sua repercussão na musica. Bahia e São Paulo, berço do ensino da musica entre nós. Feliz exito da musica entre os indigenas, no Convento de Santos. A primeira orchestra. Faculdade innata para a musica entre os gentios brasileiros. Opiniões de alguns chronistas sobre a indole musical de nossos aborigenes.*

7

CAPITULO II — A MUSICA DOS ABORIGENES NO BRASIL — *O caracter estheticico da musica dos selvagens e sua função social. Qual a influencia de sua arte musical em a nossa musica actual. Opinião de Luciano Gallet. A musica como elemento civilizador empregada na catechese dos selvagens. Instrumentos indigenas do Brasil. As dansas e cantos dos indios Tembés, Pariguís, Aruakis, Parintintins, Mahués, Mundurucus, Tupinambás e Tamoyos. A musica dos Nhambiquaras colhida recentemente entre elles. A "Rondonia" de Roquette Pinto. Os indios Cadiuéus, Terenos, Chavantes, Kaingangs, Guarany e Botocudos, através do trabalho do ethnographo russo H. H. Manizer*

27

CAPITULO III — A MUSICA DOS AFRICANOS NO BRASIL

— *Contribuição prestada pelos negros. Opiniões sobre a influencia africana entre nós. Raças da Africa que aportaram ao Brasil e logar onde se fixaram. As tradições e cerimoniaes para aqui transplantadas. Caracteristicos da musica africana quanto á melodia e quanto ao rythmo. O fetichismo de origem africana: Alufás, Orixás, Cambindas ou Macumbas. Instrumentos musicos de procedencia africana que vieram ter ao Brasil. Cantos de origem negra. Dansas afro-brasileiras. O "chôro" e a "seresta"*

59

CAPITULO IV — OS COSTUMES DO POVO LIGADOS A'

MUSICA — *A musica popular através das influencias: portugueza, espanhola, africana e hollandeza. Sua filiação á Europa e á Africa. Predominancias ethnicas em determinadas regiões. Pontos de contacto da musica com a religião, a poesia e os costumes tradicionaes no Brasil. Feitiçaria. Folgedos infantis. Carnaval*

87

CAPITULO V — CARACTERISTICOS DA MUSICA BRASI-

LEIRA — *A "modinha", protótypo da arte nacional; sua origem, seu desenvolvimento; o espirito que a criou; escriptores de modinhas do I e do II Imperios. A musica litoranea e a do centro do paiz. Caracteristicos da musica brasileira quanto ao rythmo, forma e melodia. Generos. Compositores de musica popular*

123

CAPITULO VI — O CANTO CORAL — Origem do canto-co-

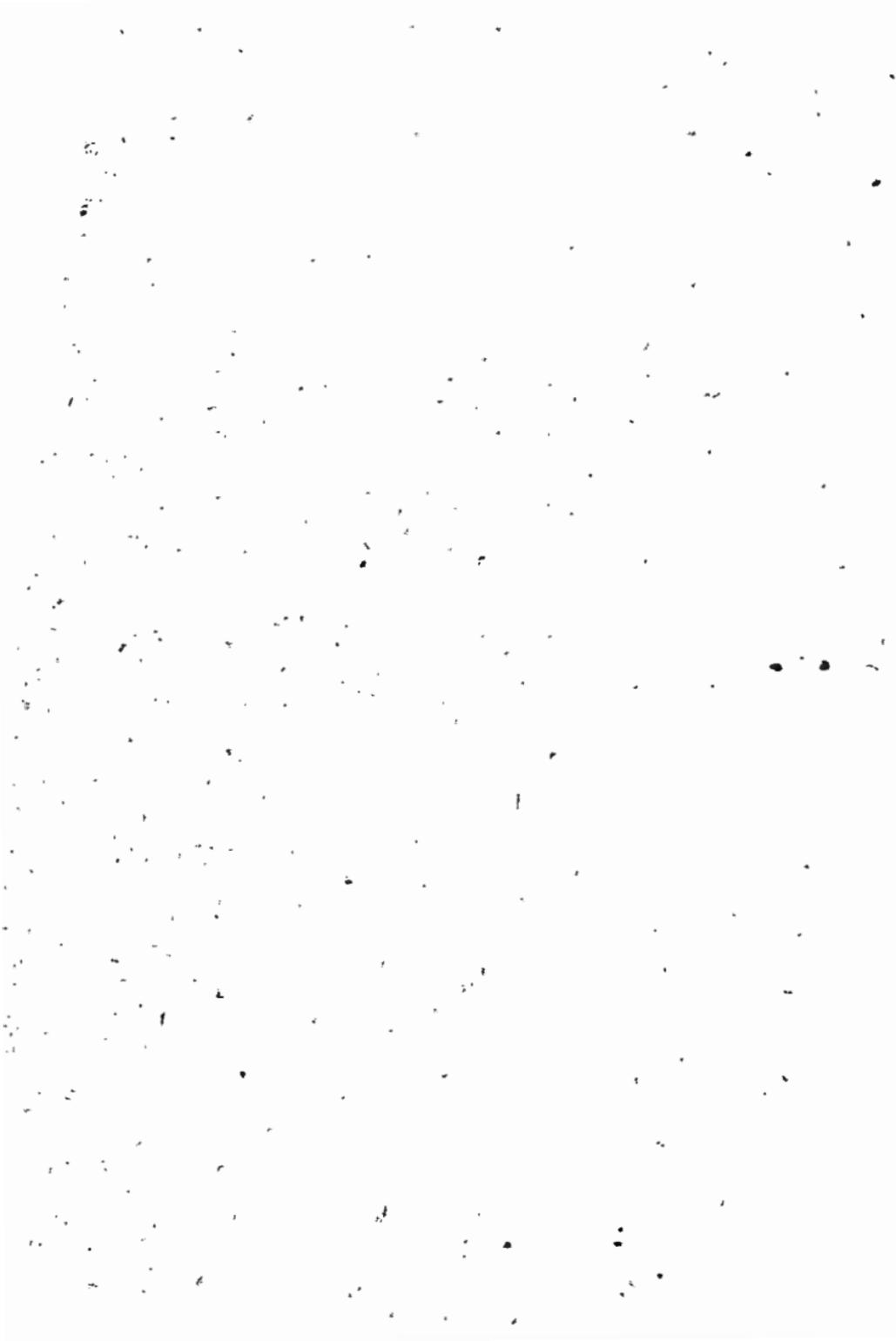
ral. Povos que o cultivaram na antiguidzde. Sua adopção pela igreja catholica. O coral protestante. Canto a capella. Os classicos e o côro. O côro entre os romanticos. O canto-coral actualmente na Italia. Sociedades coraes e orpheões em França, Allemanha, Suissa, povos slavos, Estados Unidos e Brasil. Bibliographia

147

CAPITULO I

IMPORTANCIA DO FOLK-LORE.

Definição de folk-lore. Influencia da demo-psychologia nas artes em geral. Seu valor nas obras musicas e com especialidade na musica brasileira. Elementos preponderantes na formação primitiva e estudo actual da nacionalidade brasileira, e sua repercussão na musica. Bahia e São Paulo, berço do ensino da musica entre nós. Feliz exito da musica entre os indigenas, no Convento de Santos. A primeira orchestra. Faculdade innata para a musica entre os gentios brasileiros. Opiniões de alguns chronistus sobre a indole musical de nossos aborigenes.



A expressão *folk-lore* compõe-se de duas velhas palavras da lingua de Shakspeare, significando: sciencia do povo. Pode, pois, perfeitamente, ser substituida pelo termo: *demopsychologia*, o qual fomos encontrar no vocabulario de Gonçalves Vianna. Entretanto, não só para encurtar o neologismo lusitano como para approximar-se mais da significação ingleza, propomos outro: *demosophia*, que quer dizer, justamente, sciencia do povo. Todavia, antes de os vocabulos apresentados cahirem no uso commum, iremos, indistinctamente, empregando ora um ora outro, inclusive o anglicanismo.

Folk-lore vem a ser, pois, a manifestação espontanea da alma popular nas letras e nas artes em geral, nascendo, em via de regra, ao ar livre da natureza, completamente anonymo. Só depois de visceralmente arraigado á psyche nacional, é que vem sendo trazido á estampa, pelo concurso de artistas e literatos que, com auxilio da intel-

ligencia e cultura, devem saber respeitar sua feição própria, e, do mesmo passo, talhar-lhe a indumentaria imposta pelo grao a que attingiram sciencias e artes no mundo civilizado.

E' facto inconcusso que todas as artes nascem da plebe; tanto as plasticas e pictoricas, como a dança, a musica e a poesia. As tres ultimas, chamadas *musicas* pelos gregos, nasceram, por bem dizer, concomitantemente, brotando uma da outra. A primeira a libertar-se da palavra, foi a dança; só depois de muito tempo, já pela metade do millenio a extinguir-se agora, foi que se desprende a musica, com a criação da: *musica pura*. Por isso mesmo, muitos consideram a musica como sendo a mais nova das artes, visto como, apesar de tão velha como o homem, ter sido a ultima a conquistar sua autonomia e independencia.

Exceptuando-se a escola mais antiga, a italiana, todas as demais tiveram origem plebéa. A escola italiana iniciou-se no seculo IV, sob a forma de canto ambrosiano, transformado, dois seculos após, em gregoriano; e, depois de cerca de quatro seculos com este nome, passou a ser chamado, também, canto-chão, por antithese á musica medida, que vinha de se constituir.

A escola franceza, até o fim do primeiro milenio, confundia-se com a italiana. Nos seculos XII e XIII, porém, as canções dos troveiros do norte e dos trovadores do sul, bem como dos menestreis de toda sorte, invadiram-n'a, surgindo, então, a escola franceza propriamente dita, nascida no meio da rua, na praça publica, dando inicio á musica profana, completamente opposta ao canto-romano que dominava até então.

A escola allemã provém dos *minersinger* e *meistersinger*; a ingleza, igualmente, deriva das canções populares; a espanhola, *idem*. E a esplendida escola russa, uma das mais modernas, tem como columnas mestras os cinco do celebre grupo: Balakirew, Boródine, Cesar Cui, Moussorgski e Rimsky-Korsakov, todos elles musicos amadores, portanto, livres da peia do academicismo. Balakirew e Cesar Cui, eram engenheiros; Boródine, medico; Rimsky-Korsakov, da marinha; e Moussorgski, do exercito.

Pelo exposto, infere-se a força indomita do folk-lore. Eis o motivo pelo qual exclamo: a musica brasileira tem que vir do sertão no bojo de uma viola. Nosso *hinterland* continua a ser o vasto conservatorio da musica nacional. E assim co-

mo só os engenheiros de minas sabem varar as penhascosas brenhas e buscar o precioso metal nas entranhas da terra, também sómente os musicos de prol poderão trazer do coração do paiz suas gemmas musicaes, e afeiçoal-as convenientemente.

Os homens de sciencia não inventam nada; elles nada mais fazem que compendiar os segredos recebidos das proprias mãos dadivosas da mãe natura, ou seja, aquillo que a natureza ensina ao homem que vive mais ligado a ella.

Em materia de arte, não é menos veridica esta assertiva. Quantos genios não vemos perdidos por essas incultas brenhas além, quer na esphera da musica como na poesia e outras artes? Só quem já ouviu um violeiro ingenito, no proprio ambiente em que nasceu, pode aquilatar do valor e belleza da nossa guitarra: a viola de arame. E a guitarra, ou seja, o violão, mereceu os cuidados de Rossini e de Paganini, sendo que este a elevou tão alto como alçou o violino; grande numero de suas composições para o violino, tem acompanhamento de violão.

Nossos violeiros possuem rythmos inusitados e desconhecidos, accordes que as regras academicas proscrevem mas que os ouvidos acceitam.

E só o violeiro nascido nos impérvios sertões é capaz de executar, com impeccavel mestria, a bellissima toada, tão commum entre elles: O Canto da Inhuma, em que arremedam ora o macho, ora a femea, ora o casal desta irrequieta ave, cujo canto é tão interessante. Recentemente fiz uma transcripção desta musica, para Violino Só, e creio ser o primeiro a trazel-a para o pentagramma, escrevendo-a em duas pautas, como no piano, representando a de baixo o acompanhamento, que é feito em *pizzicati* da mão esquerda.

O Dr. Pinto de Moura, de saudosa memoria, era um eximio tocador de viola cahipiria, tendo feito nella uma ligeira modificação, baptizando-a por: citharoide.



A escola, a musica brasileira, no sentido tecnico da expressão, por emquanto ainda não existe. E isto porque nossa raça ainda não se typificou, permanecendo em estado de amalgama. Ora, as manifestações artisticas e culturaes de qualquer paiz, exercem-se nas grandes cidades; e estas, em as nações novas, sempre são cosmopolitas; de maneira que é no interior do paiz, do centro para a periphéria, que se dá a gestação dos caracteres dis-

tinctivos do povo, o que requer longo tracto de tempo.

Como sabemos, a nacionalidade brasileira gira dentro de um triangulo tricolor: branco, amarello e preto; e poi maior que seja a luta estabelecida entre contingentes os mais diversos dentro de sua area, o resultado ha de ser sempre delimitado pelas tres linhas mestras que lhe fecham o perimetro, as quaes pela lei da hereditariedade e do atavismo hão de perdurar seculos e seculos. Este triangulo, entretanto, é isosceles; e o lado desigual, e que lhe serve de base, é o maior, representando a raça branca; de modo que, com o decorrer dos tempos, esta linha irá sempre se acompridando, e as duas de cima, naturalmente, vão abaixando, até desaparecerem absorvidas nella. Nesse futuro remoto, estará, então, creada a raça brasileira; e a literatura, a poesia, a musica nacionaes, terão sua feição propria, inconfundivel, revestidas do indispensavel poder de persuasão.

O passado, ao invés de ser annullado, cria raizes e se expande. Uma prova real da influencia que o passado accumulado de gerações pregressas exerce sobre nós, por uma especie de memoria animica das cellulas, é que, não ha quem, por mais

versado nos classicos, por mais illustre que em musica seja, não fique tomado de sublime enlevo, completamente embriagado pela delicia dos sons, ao ouvir um sertanejo tanger uma viola, ao presenciar a musica barbara e asselvajada de um batuque ou candomblê. E a razão deste paradoxo está em que, num momento desses, nós deixamos de ser um individuo, e por um milagre do atavismo, conjugado e impulsionado pelo poder magico dos sons, transformamo-nos em os nossos avós, em os nossos maiores; passamos a ser utua revivescencia de nós mesmos, em epocas ha muito idas; somos o conjuncto de todos os nossos ancestraes; somos portuguezes, somos indios e negros; nós nos tripartimos, nós nos multiplicamos; ha uma explosão, um despertar subito de todos os nossos avatares; e é este phenomeno de turbilhonamento racial, recalcado nas camadas mais reconditas de nosso multimillenar ser, que faz com que tanto nos inebriemos.

Freud ahi está para explicar tudo isto á luz da razão e do raciocinio, por meio da psychanalyse. Innumeradas vezes tem-se dado isto commigo, a ponto de, não raro, as lagrimas entrarem em sce-

na; não, provocadas por tristeza, mas, ao contrario, por uma exaltação momentanea da esthesia.

O Dr. Mario de Andrade, eminente professor, pianista e musicographo, já passou por uma dessas provas. Dil-o elle proprio. Descrevendo uma cerimonia fetichista no norte do Brasil, em que estava presente, assim se expressa: "Ora, á medida que as batidinhas suaves do maracá continuavam ininterruptas, e as cantigas molles se succediam, eu observava que eu mesmo me deixava embalar cada vez mais.

A musica me estasiava aos poucos, meu corpo se amulegava numa entorpecente musicalidade, ao mesmo tempo que gradativamente me abandonavam as forças de reacção intellectual". (Publicações Medicas. Revista. São Paulo. N.º LXI. Agosto. 1934).



Os maiores musicos e os mais insignes poetas encontraram sempre a materia prima de suas obras mestras nos motivos populares. A melodia que escapa da garganta rustica de um sertanejo inculito, é como se fôra a propria natureza cantando pela sua bocca.

Distante quarenta minutos de Bello Horizonte, dorme a vetusta e legendaria Sabará. O bom povo desta cidade tem duas religiões: a catholica e a musica. Lá, mesmo em meio da semana, ás caniculares horas do dia, não ha uma rua por mais modesta que seja, onde não se ouça um violino, instrumento que prepondera, uma flauta, um piano, um violão. Jámais hei de me esquecer de uma vez em que, vagando pelos beccos esconsos, em ruinas, desta romantica cidade, tive de me deter para ouvir u'a mocinha que, a sós, de pé, num bosque nemoroso de jaboticabeiras, mais ou menos ao meio dia, numa hora em que o sol crestante havia embriagado tudo, desfiava uma endeixa, u'a modinha tão sentimental, que a natureza em torno, com o socego e a paz reinantes, dir-se-ia, quedou-se, também, para escutal-a. Vali-me de uma fresta em um muro de adobes, e pude lobrigal-a gesticulando, naturalissimamente, como a artista mais completa num momento de arroubo. Não sei explicar, mas o facto é que tive uma saudade estranha de Marilia de Dirceu...

E de mim para commigo, conclui: até hoje e para sempre, em materia de arte, o Amor será o supremo mestre. Aquella menina talvez não

conhecesse uma nota de musica, e sabia cantar! é que, com certeza, o amor já estava se despertando dentro della; e como é mui muito commum, sóe annunciar-se nas asas do canto.

* * *

Para darmos maior importancia a nossa demosophia musical, passemos uma vista dolhos nos povos em que a musica tem sobreexcellido.

A torrente de lyrismo dos *lieder* allemães, aos quaes Schubert e Schumann devem sua celebridade, tiveram como rico manancial a alma popular, desataviada, espontanea e simples dos bohemios hungaros e da inspirada Germania.

As conhecidas Dansas Hungaras de Brahms não são de Brahms; elle, apenas, doou á literatura pianistica e symphonica estas dansas populares da Hungria, bordadas com o buril de seu talento.

E as rhapsodias hungaras de Liszt, que são ellas sinão dansas e cantares de aldeãos, sem autores conhecidos, trabalhadas por a privilegiada pena do rei dos musicos hungaros?

Sarasate, que tão alto ergueu a technica violinistica, no grande acervo de seus trabalhos, notadamente as Dansas Espanholas, das quaes faz parte o famoso Zapateado, outra cousa não fez sinão

obedecer ao mesmo criterio: pedir ás gentes simples as joias de seu lavor.

Entre nós, uma das principaes obras neste genero é o Vem Cá Bitu, para piano, de alto mechanismo, feita numa hora em que o autor — Alexandre Levy, era atacado de nostalgia, na velha Europa.

O Dr. Augusto de Lima cita o facto de ter ouvido no Alto São Francisco uma *tyranna* cuja melodia coincide quasi toda inteira, nas notas, nos intervallos e no rythmo, com o bello canto sem palavras: *Joyeux Laboureux*, de Schumann.

Recentemente a “Victor” nos deu um bello disco: “Foi Boto Sinhá”; é um batuque amazonnense, cuja musica faz lembrar immediatamente a linda: “Canção dos Barqueiros do Volga”. O rythmo binario de ambas representa o movimento cadenciado dos remos. Porque esta coincidencia? — é que o scenario em que surgiram é em tudo por tudo identico: o lençol de um grande rio debruado de verdes matas. A melodia russa já foi aproveitada por Tschaikowski e outros; assim appareça entre nós mais alguem que saiba valer-se do thema das invias paragens do Deserto Verde.

O caracter frizante de nossa musica, não ha negar, é a melancolia. Ouçamos Renato de Almeida: — “Entre nós, no ardor da natureza tropical, cheia de fulgurações, o canto é melancolico. Melancolico era o indio fugidio e indolente, num misto de espanto e de adoração pelas cousas que o cercavam; melancolico era o lusitano ousado mas triste, vivendo no mar e com a saudade da patria no coração; melancolico era o negro, caçado, roubado e escravizado, soffrendo no captiveiro uma dôr irremediavel e aniquilante. Tudo isto em duro contraste com a magnificencia de nossa prodigiosa natureza”.

(Historia da Musica Brasileira)

Não ha mister dissertar-se aqui sobre a triplique origem de nossa raça, cousa que já cahiu no ról dos truismos, e seria uma impertinencia de nossa parte ferir, mais uma vez, esta tecla tão sabiamente tocada por uma serie de historiadores e sociologos. Todavia, vem a pêlo invocar a musa bilaqueana que, na sublime synthese de um soneto, encerra tudo o que se poderia dizer sobre a genese da

MUSICA BRASILEIRA

*Tens, ás vezes, o fogo soberano
Do amor; encerras na cadencia, accessa
Em requebros e encantos de impureza,
Todo o feitiço do peccado humano.*

*Mas sobre esta volupia, erra a tristeza
Dos desertos, das matas e do oceano:
Barbara poracé, banzo africano,
E soluços de trova portugueza.*

*E's samba e jongo, chiba e fado, cujos
Accordes são desejos e orfandades
De selvagens, captivos e marujos.*

*E em nostalgia e paixões consistes,
Lasciva dôr, beijo de tres saudades,
Flor amorosa de tres raças tristes.*

* * *

A Bahia, primeira metropole, e São Paulo, onde a civilização penetrou logo em seguida, foram o berço dos primeiros ensaios da musica nacional, fortemente influenciada na Bahia, pelos jesuitas: frei Euzebio de Mattos, frei Antão de Santo Elias e frei Francisco Xavier de Santa Thereza, todos tres optimos organistas.

Nobrega, um dos primeiros padres que aportaram ao Brasil, costumava dizer frequentemente: "Com a musica e a harmonia eu me atrevo a trazer a mim todos os indigenas da America".

Uma vez chegado em terras bahianas, o padre Nobrega fundou um seminario destinado aos meninos indigenas, e tal foi a frequencia, que o padre ficou atemorizado, receoso de não poder sustental-os. Estes indios sobresahiram-se logo pela correcção da musica quando cantavam.

O mesmo Nobrega fundou um collegio nos campos de Piratininga, que attrahiu muitos indigenas da Bahia, conforme o relato de uma chronica de Balthazar Telles.

Outro excellente collegio deveu-se aos dois velhos padres da Companhia de Jesus: Manoel de Paiva e Manoel Nunes, que fundaram em 1553 um convento e a igreja, até hoje existente em São Paulo, no Largo do Palacio, reconstruida em epoca ignorada.

O padre Paiva fundou, depois, outro convento em Santos, em que a musica merecia especial attenção, a ponto de maravilhar o padre Nunes, quando, em o visitando, ouviu uma serenata cantada por lusitanos e por indios, nas pirogas indi-

genas. O padre Manoel de Paiva foi, pois, o creador da primeira orchestra nestes Brasis, composta de portuguezes e incolas, não cançando elle de enaltecer a aptidão para a arte de Euterpe demonstrada pelos selvagens.

O sentimento do bello é infuso em todas as raças, manifestando-se mesmo no estado mais primitivo de qualquer povo, e germinando sob a dupla forma de dansa e musica, seguidas pela poesia. Nossos aborigenes não escaparam a esta lei natural, demonstrando, geralmente, grande predilecção pela arte dos sons.

Abalisados escriptores são accordes em proclamar a excellencia do instincto musical entre elles. Basta dizer que antes do contacto com os civilizados, já possuíam varios instrumentos musicaes, de sua propria invenção, percutidos e de sopro, estes em maior numero, o que denota um certo grao de adiantamento na Soberana das Artes.

A forma mais commum a registrar-se entre os selvagens, nos dominios da musica, como é natural, é o canto de guerra.

As primeiras tribus cuja musica foi apreciada pelos europeus, foram os Tamoyos e os Tupinambás, muito numerosos, e que tinham por *habitat*

o Estado do Rio de Janeiro. Os ferocissimos Tupinambás vangloriavam-se de ser os melhores musicos do vasto Pindorama. Effectivamente, mereceram encomiasticas referencias de chronistas da epoca, como sejam: Gabriel Soares, Fernão Cardim e outros.

Para mostrar o elevado conceito em que eram tidos os musicos entre elles, é sufficiente dizer que em suas pugnas eram poupados os melhores cantores e instrumentistas.

Isto, aliás, é um facto observado desde os mais priscos evos, mesmo entre os povos tidos e havidos como os mais barbaros, taes os Assyrios. Quando um rei ninivista dizimava uma população inteira, tinha o cuidado de poupar os filhos de Orpheu, os quaes eram levados para a côrte com o saque.

Em 701, Ezechias, rei de Judá, entregou ao terribilissimo Sennacherib os seus musicos e cantores, de envolta com um pesado resgate, para que Jerusalem não fosse arrasada.

O mesmo costume era observado pelos Babylonios.

O historiador Carlos Lery que pisou as plagas brasilicas em 1556, com os protestantes do almirante Coligny, e que para aqui vieram na in-

tenção de fundar a França Antarctica, ficou obstupido, ao ouvir um cõro de mais de 600 vozes perfeitamente disciplinadas, formado exclusivamente de selvagens.

Spinx e von Martius, igualmente, elogiaram o pendor musical de nossos indios.

Nas suas cantorias era muito usado a imitação das vozes da natureza, canto de passaros, o que dava um aspecto muito natural, sincero e ao mesmo tempo bizarro a suas expansões sonoras.



CAPITULO II

A MUSICA DOS ABORIGENES NO BRASIL

O caracter esthetico da musica dos selvagens e sua função social. Qual a influencia de sua arte musical em a nossa musica actual. Opinião de Luciano Gallet. A musica como elemento civilizador empregada na catechese dos selvagens. Instrumentos indigenas do Brasil. As dansas e cantos dt.s indios Tembés, Pariguis, Aruakis, Parintintins, Mahués, Mundurucus, Tupinambás e Tamoyos. A musica dos Nhambiquaras colhida recentemente entre elles. A "Rondonia" de Roquette Pinto. Os indios Cadiués, Terenos, Chavantes, Kaingangs, Guaranys e Botocudos, através do trabalho do ethnographo russo H. H. Manizer.



Nossa musica selvagem é, como suas congeneres, fertil em rythmos, os quaes são barbaros e seccos. Possui uma cadencia monotona, entorpecente, e, não raro, surge u'a melodia com certa afinidade com as nossas. Predomina um ar de mysticismo, como que traduzindo o terror do desconhecido e insondavel, que é o meio ambiente, virgem como quando sahiu das mãos do Criador. E o homem baila e canta com a maior naturalidade na indecifrável rede da natureza, como um de seus multiplos elementos, a sua obra prima, ser que resume em si, num milagre de synthese, os tres reinos: mineral, vegetal e animal, como si fôra um microcosmo do universo. E, então, quando se encontra em estado selvagem, sua musica espontanea, desataviada e simples, tem o poder fascinador e aniquilante das forças cosmicas. Esta musica é, pois, a mais pura fonte onde os artistas devem des-sedentar-se, para conseguir obras nacionaes sinceras e impereciveis.

Bom grado nosso, isto não tem passado despercebido; até Villa Lobos já descobriu na musica das selvas o emporio de novos rythmos para suas joias musicaes.

Como caracteristicos marcantes da musica indigena, podemos salientar os tres seguintes:

- a) sua escala é differente da nossa, talvez devido á remota origem oriental, empregando, possivelmente, terços e quartos de tom;
- b) como corollario, é diverso seu systema harmonico;
- c) a quadratura rythmica é completamente original.

Sua musica, em regra, é em unisono, mas ás vezes a contrapontam de modo desconhecido entre nós.

Todos os actos sociaes dos indios eram e são, ainda, acompanhados de musica: hymnos guerreiros, cantos de victoria, de caça, da immolação das victimas, e toda uma serie de cerimoniaes, principalmente, liturgicas.

Na festa da *TUCANAYRA*, bebida inebriante, os Tembés, no valle do Amazonas, fazem dois circulos compostos de homens e mulheres, em torno do *tuchaua* (chefc) e dansam uma especie de passo lateral, ora á direita e ora á esquerda, batendo com os pés no solo e repetindo, em côro, as syllabas: *gê-gê-gê*. (Naturalmente, sem allusão a *tuchaua* algum. . .)

A *tucanayra* apreciada á noite, á luz dos archotes embebidos de resina, dir-se-á tratar-se de uma dança diabolica. Dão inicio, os sons cavos das buzinas, que quasi todos teem a tiracollo, chamadas: *mimê*; esta buzina possui a forma de um chifre, e é feita de dois pedaços de massarandiba, ajuntados com o leite resinoso da mesma arvore. E' toda enfeitada de pennas amarellas, vermelhas e pretas, de arara, tucano e mutum, colladas com resina, tendo, ainda, na extremidade da embocadura, uma pequena borla pendente, de pennas de gavião real. Este instrumento tão apparatuso só dá uma nota. O cacique relata os feitos marciaes de seus antepassados, o que desempenha cantando; o côro repete-os, e as mulheres, num canto elegiaco, rememoram a morte delles.

Sobreleva não confundir a festa da *tucanayra* com a festa da *TOCANDYRA*.

Tocandyra ou veapariá, é o nome de uma formiga preta, do tamanho de um maribondo grande, de picada dolorosissima, armada de um ferrão no abdomen, e venenosa. A palavra — tocandyra, vem de: *tuca-ndy*, significando: o que fere em excesso. Os indios Mahués, do Amazonas, servem-se dellas para prova de coragem dos moços submettidos a sua ferroada, em meio de uma longa cerimonia, ao som de musica e acompanhada de dansas.

A dansa do paciente ha de ter bastante parecença com a *tarantella* européa, derivada da mordida da aranha de nome: tarantula, si é que de dansa podem chamar-se os pinotes, saltos e sapa-teados movidos pela dôr de centenas de ferroadas venenosas, com o acompanhamento de gritos e urros lancinantes.

Ha quem julgue que este supplicio por que passam os mancebos se relaciona a ceremonias de casamento, visto como só pára quando uma mulher, compadecida, vem livrar a victima das formigas; effectivamente, si é elle solteiro, esta mulher torna-se sua noiva; todavia, os casados também se submettem a tal prova; e só a propria esposa o pode salvar.

Não é, entretanto, destituída de fundamento a opinião daquelles que entendem ser este o meio de o rapaz adquirir a sua emancipação, e poder aspirar o posto de chefe.

Barbosa Rodrigues foi testemunha ocular de uma scena destas.

Esta festa realiza-se annualmente.

Estes indios Mahués são muito conhecidos por serem os unicos que sabem preparar o *guaraná*, que acondicionam em forma de pequenos pedaços cylindricos, e, também, com uma arte digna da maior admiração, representando, em ponto pequeno, animaes, como: tartaruga, jacaré, tatu, entretendo activo commercio, principalmente, com os Norte Americanos, que vão a sua tribu especialmente para este fim.



O sempre lembrado pianista e maestro Luciano Gallet, infelizmente tão cedo roubado a nossa musica, defendeu um ponto de vista em que se propoz demonstrar que:

- a) apesar de o indio já ser musico anteriormente á descoberta do Brasil, a cateche-se annullou sua musica que foi absorvida e suplantada pela musica européa;

- b) no fim de algum tempo, depois do contacto com a civilização, o caracter musical indigena tinha desaparecido;
- c) a musica dos indios mantem-se afastada da musica brasileira actual.

A nós nos parece que lhe fallecem razões bastantes para amparar taes assertivas. E elle mesmo nos dá mostras disso, no resultado a que chegou, concluindo, afinal: “A musica do indio constitue para nós da actualidade um elemento quasi que exotico, a ser aproveitado futuramente”.

Ora, esse *quasi* e esse *futuramente* derruem, de um só golpe, toda a argumentação que expendeu. De feito, a *prima facie*, tem-se a impressão de que a musica do indio desaparece ao contacto com o mundo civilizado. Mas, na verdade, o que desaparece é o uso de seus instrumentos rusticos, substituidos por outros de maiores recursos; são as suas festas e cerimoniaes e, por conseguinte, os velhos trechos musicaes que as acompanhavam; o espirito musical, porém, o caracter sonoro indigena, este perdura; vale dizer: a essencia de sua musica não morre. De maneira que qualquer descendente de incolas, qualquer de nós em cujas veias circula uma porção de sangue indigena, possui

nas camadas subterrâneas da alma, as estratificações da musica nativa. O que nos cumpre é saber resistir ao imperio da musica importada, que tem, na maioria, mais de artificio que de substancia, tão adstricta está ás normas inventadas pelo homem.

Mais uma razão adversa á opinião de Luciano Gallet, é que o Brasil ainda conta cerca de um milhão de selvícolas, e esta fracção não é de desprezar-se, pois representa 1/40 de nossa população. Esse milhão de indios continua a exercer sua musica propria. E, muito differente do tempo do descobrimento em que os invasores não tinham ainda amor á nova terra, visando, apenas, exauril-a em todas as suas fontes rendosas, não tendo, por conseguinte, o minimo interesse em conservar suas tradições, usos e costumes, hodiernamente, possuímos, já, innumerous musicos de valor, nascidos entre nós, imbuidos de vero amor ao torrão natal, e que se teem dado ao trabalho de ir ao encontro de populações selvagens, viver no meio dellas, trazendo-nos de lá seus cantares, sua musica virgem, num desvelo verdadeiramente patriotico.

Juntando os factos aos argumentos, podemos dizer: nosso esforçado e abalisado musicographo

Dr. Mario de Andrade já esteve, muito adrede, entre nossos aborícolos.

O valoroso maestro e compositor brasileiro Oscar Lorenzo Fernandes é autor feliz de um bellissimo e bem trabalhado: Trio Brasileiro, cujos motivos conductores são themas dos indios Nhambiquaras e dos sertanejos cuyabanos, themas que se encontram na "Rondonia", de Roquette Pinto, e na Historia da Musica no Brasil, de Cernicchiaro. Logo, não tem razão L. Gallet quando sentenciamos: "O indio não contribuiu para a formação de nossa musica actual".

Nossa musica popular está inçada de motivos selvagens, muitos, gravados em discos. Na verdade, ainda é pauperrima a musica amerindia e brasileira pura, gravada em chapas phonographicas; sabemos, apenas, da collecção de phonogrammas do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, alguns dos quaes se acham transcriptos em notação musical, na citada obra de R. Pinto.

Temos sciencia, outrossim, de uns discos gravados por: Koch-Gruenberg, representando cerimoniaes musicaes de nossos irmãos do mato, discos estes sobremodo preciosos, e que foram levados para a Allemanha. Já tivemos occasião de

apreciar, também, varios discos "Victor", oriundos dos paizes transplatinos, cantados em guarany, e acompanhados por nossos instrumentos, com um certo chiste espanholado, guardando, entretanto, aquella nota triste, exquesita, aquella *que especial que dorme no fundo de nossa alma.*

* * *

Como elemento civilizador, a musica tem sido empregada por muitas nações. Os padres jesuitas: Macedo e Cataldino, que educaram os Guaranys do Uruguay, edificando com elles varias freguezias e villas, devem isto ao facto de terem ensinado a musica aos indigenas, com especiaes resultados; e logo em breve, as festas religiosas poderam ser praticadas com orchestra e cantos.

Era, também, usual, fazer acompanhar por alegres bandas de musica as turmas de trabalhadores que se dirigiam aos campos de agricultura.

Os padrões ensinavam aos indigenas a fabricaçãõ de instrumentos, como: flautas, rabecas, violões e até organs. Dessa maneira não só abrandavam-se os feros instinctos dessa gente, como eram attrahidos os mais distantes e arredios.

O padre Salvaterra, que trazia no nome uma predestinação, conhecido por: O Apostolo da California, dirigia-se aos selvagens mais ferozes, cantando: “Em vós eu creio, ó meu Deus, etc.”, e, acompanhando-se ao alaúde, instrumento em que era peritissimo, os indios o rodeavam e escutavam debaixo de todo o silencio.

Marciano Brun, autor do bello livro: “Através da Musica”, relatando este facto, teve o seguinte lanço: “Quão eloquente painel, digno de inspirada palheta, esse do missionario que, qual novo Orpheu, suffocava os furores das feras humanas”.

Entre nós não foi desprezado o talismã da musica. Quando o padre Manoel Nunes sahiu de São Paulo e foi visitar seu confrade Manoel de Paiva em Santos, por volta de 1554, estabeleceu-se entre os dois o seguinte dialogo, relatado pelo rei dos sertanistas — Couto de Magalhães:

“ — Seus musicos são magnificos, padre Paiva, e nem fazeis idéa do encanto em que me está o espirito! São todos brasis?”

— Alguns, senhor, respondeu o padre Paiva; a maior parte, porém, compõe-se, ainda, de lusitanos; esperamos, entretanto, ter em breve uma banda composta de nacionaes, porque é rara a ap-

tidão que têm estes barbaros. Toda vez que sabemos que alguma tribu vagueia nas proximidades desses campos, temos um meio seguro de encantar alguns, e é só fazer com que ouçam nossa pequena orchestra. Uma occasião subiamos o rio Tietê, em algumas canôas, e levámos diversos instrumentos para nos divertirmos; tive eu a lembrança de fazel-os tanger no meio do mato; foi tal o enthusiasmo com que os indios os ouviam, que se precipitaram no rio para acompanhar os nossos baixéis oscillantes. E assim foi que capturamos um dos mais bravos guerreiros de que ha fama nestes desertos, o valente: Tubyra, de quem já tenho vos falado, e cuja morte senti como se fosse de um irmão”.

O mesmo Couto de Magalhães conta-nos ainda: “O padre José de Anchieta aproveitou-se de uma dança religiosa dos indios, chamada: *caateretê*, para attrahil-os ao christianismo; introduziu esta dança nas festas de Santa Cruz, Espirito Santo, Conceição e Gonçalo. Este uso subsiste em S. Paulo, Rio, Minas, Goyaz, Mato Grosso, Pará, Amazonas, e, provavelmente, em outros Estados. O caateretê sendo cantado em versos, tem a vantagem de desenvolver a intelligencia, creando os

cantores e trovadores populares; possuo versos em tupy, de Anchieta, dedicados a Nossa Senhora, para a festa da Conceição.”

Roberto Southci, em sua estupenda “Historia do Brasil”, ordena o padre Anchieta entre os primeiros a empregarem os meios artisticos, com a musica á frente, para civilizar gentios.

Entres os padres instructores de indios, não podemos olvidar os nomes de: frei Henrique da Coستا, frei Pedro Netto, corista, e frei Maffeo, organista e musico em geral, todos tres da frota cabralina.

Reza a Historia que foi o padre Maffeo quem exclamou, ao vêr a compostura com que os selvícolas assistiam á primeira missa no Brasil, embevecidos com a musica: “Tenho mais que esperança de afugentar o demonio com a musica.”

* * *

Com relação aos instrumentos musicaes empregados pelos indigenas do Brasil, a maior parte delles, alguns com mais de um nome, conforme a tribu onde eram usados, constava de buzinas, flautas, cornetas, e de muitos outros de percussão, feitos de búzios, taquara, cabaças, e madeiras ôcas.

Entre outros, contam-se:

O *memby-chué*, o *memby-tarará*, sendo o primeiro chamado: *queña*, pelos peruanos e paraenses; tem elle a forma de uma flauta dupla; a *cangoera*, especie, também, de flauta, feita dos ossos dos mais afamados guerreiros mortos nas pelejas; o *uatapu*, buzina cujo som tinha a virtude de atrahir os peixes; a *inubia*, o *pemy* e o *mimi*, que são buzinas de guerra; o *toré* ou *boré*, trombeta feita de bambu ou taquara, muito commum no Ceará; o *tori* dos Parintintins que habitam entre os rios Tapajós e Madeira, é, igualmente, uma buzina composta de um porongo ou cabaça, tendo na extremidade inferior um orificio, e na superior um tubo de taquaril, ajustado convenientemente, com embocadura de *flageolet*.

O *mimé* dos Guajajaras, no Maranhão, é outra especie de buzina, feita com duas peças de massarandiba, ajuntadas com o leite resinoso da mesma arvore. Os Mundurucus, a tribu mais aguerida do valle do Amazonas, faziam uso, também, na festa de recompensa a seus heroes, de uma trombeta recta de madeira, com tubo conico, terminando por uma especie de campana muito semelhante á do clarino, a que denominavam: *onfuá*.

Entre os instrumentos percutidos contam-se os seguintes: o *cotecá*, especie de sceptro armado de guizos no centro da haste; o *curugu*, instrumento avantajado, de som medonho e lugubre, equivalendo ao tant-tan ou gong chinês; o *maracá* ou *maracaxá*, que é um chocalho, ás vezes feito de uma cabeça humana, contendo seixos; finalmente, o *curuqui* e o *vapy* ou *vatapy*, tambores construídos de um tronco de páo leve e ocado.

Estes, os instrumentos citados por Guilherme Bandeira de Mello, que por dilatados annos foi o bibliothecario do Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeiro, tendo fallecido, não ha muito tempo, ainda exercendo este posto; e é elle autor de uma "Historia da Musica Brasileira", valiosissima, publicada em 1908, já esgotada, mas que tem sido a fonte commum de todos os escriptores sobre o assumpto, que lhe succederam.

Entrementes, temos noticia, mais, dos seguintes instrumentos musicos entre nossos indios: o *xuaté* e o *bapo*, que são cabaças cheias de pedrinhas ou sementes, uma especie, portanto, de *maracás*; o *guarará*, o *urucá* e o *botory*, constando este da reunião de pedrinhas, sementes, conchas, dentes, presos em cordeis, e amarrados nos torno-

zelos, que, com o dansar, retinham dentro do compasso.

Os Boróros teem a *pana*, formada de complicadas junções de cabaças e coités.

Os Parecis possuem um interessantissimo instrumento, que é a flauta nasal, entre elles denominada: *tsin-haly*.

Os Macaxis possuem o *uatotó*, feito de ossos de onça e veado e, ás vezes, humanos.

Um instrumento digno da attenção dos ethnographos, usado em algumas tribus: Arikenes, Uaupês, etc., é uma perfeita flauta de Pan, igual, em tudo por tudo, á dos antigos gregos, entre os quaes era denominada: *syrinx*; entre os nossos indios, ainda não sei que nome tem. Compõe-se de uma serie de pequenos tubos, de caniços, com o comprimento graduado para produzirem as notas na ordem da escala. Já vi uma com mais de 20 tubos, portanto com mais de 20 notas; estava á venda na Casa de Curiosidades Brasileiras, sita á rua Buenos Aires, no Rio de Janeiro.

Este instrumento, além de ser usado na heroica Héllade, é commum a muitos povos selvagens das outras partes do mundo. E', por bem dizer, o embryão do organ; nelle, o folle ainda está

separado do instrumento: é a caixa thoracica do tocador...

* * *

No limiar deste capitulo, descrevemos as dansas cerimoniaes: *tucanayra* e *tocandyra*. Passemos, agora, em revista algumas outras.

A dansa ao som do urucá tem o nome de: *urucapé*.

Por *guaiú* denominam o canto chorado com que recebem os hospedes estrangeiros, e, também, genericamente, significa a propria dansa.

Os Tupinambás, Tamoyos e Cahetés foram muito dados ao canto de improviso. Os Tupinambás chegavam a fazer uso das rimas, esta invenção arabe. Em regra, dansavam em circulo como as outras tribus, marcando o compasso com bastões ocados, á semilhança do antigo sceptro ou cajado, que era usado pelos civilizados, antes da adopção da batuta.

Gabriel Soares, respeitado chronista do seculo XVI, refere-se aos Tamoyos nestes termos: "A's vezes entre os que se prezam de ser grandes musicos, e fazem versos de improviso, anda um bando de moças cantando entre elles, dentre as

quaes ha também mui grandes musicas, e por isto muito estimadas”.

E sobre os Tupinambás accrescenta: “Prezam-se de grandes musicos e a seu modo, cantam com soffrivel tom”. Com isto quiz dizer que cantavam regularmente. São conhecidas, vale dizer, temos noticia das dansas e cantorias com que os Tupinambás festejavam a morte do prisioneiro, a quem devoravam, segundo os relatos da Historia.

O maracá, usado por quasi todas as tribus da America do Sul, é, não só instrumento musico, como, também, um oraculo sagrado. Muitos acreditavam que os espiritos baixados sobre os pagés, vindos das Montanhas Azues, davam a elles o dom de interpretar os maracás; e, por isso, todos os annos, os pagés percorriam as tabas, sendo recebidos com dansas e cantos; e depois de certos gestos cabalisticos, prophetizavam sobre um por um dos maracás dos guerreiros.

Entre os Mundurucus, durante as confecções dos distinctivos dos guerreiros, o morubixaba (cheffe) canta em accentos ferozes, animando a vingança e recommendando que a cada baixa nas suas fileiras corresponda um claro nas linhas inimigas.

No *coroconô*, festa dos mortos, celebrada pelas tribus dos Pariquis e Aruaquis, elles dansam saltando em torno das fogueiras da cremação dos cadaveres, acompanhando-se, apenas, de cantos, porque não usam instrumentos. Esta cerimonia realizava-se por entre libações continuas do *cachiry*.

Uma bacchanal ainda mais desenfreada é a: *tatuturema*, especie de orgia de fundo religioso, usada pelos indios do Alto Solimões, nas cabeceiras do Amazonas. Esta festa sanguinaria tem por epilogo a morte do: *gneuza*, criança roubada e immolada a seus instinctos cannibae. Aliás, scenas deste theor são communs em todos os povos primitivos e foram usadas até por estes que hoje caminham na vanguarda da civilização.

Os adiantados Incas sempre adoptaram cerimonia identica, a que deram o nome de: Festa do Iteraymi. E' contradicção nas montras das livrarias um bello romance intitulado: "A Esposa do Sol", de Gaston Leroux, que gira todo em torno de um episodio desses, verificado em nossos dias, no Perú.

Os Tupinambás e os Tamoyos foram as tribus que mais disposições tiveram para a musica.

Os Tamoyos, habitantes do local onde existe hoje a cidade do Rio de Janeiro, attribuiam esta virtude ás aguas do rio Carioca, rio este que hoje se transformou no paul do Mangue.

Tanto os Tamoyos como os Tupinambás faziam improvisos em versos, e eram adestrados a ponto de parar instantaneamente o canto em côro, a um simples aceno do chefe. Muitas tribus, na educação que a seus filhos ministravam, ensinavam-n'os a cantar e a dansar.

* * *

“Rondonia” é toda uma vasta região de Mato Grosso, explorada pelo General Rondon, povoada de indios, entre elles varias tribus Parecis e Nhambiquaras, estes na Serra do Norte, habitando os Parecis as margens dos rios affluentes do Paraguay, enquanto que os Nhambiquaras, de preferencia, vivem nos valles de rios que vão ter á bacia amazonica.

Os Parecis, de longa data, vêm mantendo contacto com os brancos; os Nhambiquaras, de contrario, eram totalmente desconhecidos.

Estes selvagens, não obstante serem nossos coetaneos, estão mais de 50.000 annos atrazados

da epoca actual, vivendo no seculo XX a plena idade sáxia.

O Museu Nacional contém uma porção de phonogrammas de musicas colhidas no meio delles pelo professor Astolpho Tavares, e a "Rondonia" de Roquette Pinto traz uma farta messe delias, em os nossos caracteres musicaes.

* * *

Os Parecis possuem diversas flautas e uma especie de buzina. As flautas variam em comprimento e tem quatro orificios; com os furos livres dão um accorde perfeito menor; e com o primeiro obturado, um accorde perfeito maior. A embocadura de todas é a do *flageolet*.

A escala completa fornecida pelas flautas parecis, é:

la si do# re mi fa# sol la si

Observo que esta escala, ao invés de ser como a nossa formada de dois tetracordes, o é de tres tricordes:

la si do#
re mi fa#
sol la si

todos estes tricordes constituídos por tons inteiros. Será isto proposital, ou obra do acaso? Deixo no ar a pergunta.

O rythmo de sua musica é muito variado; ha o compasso binario, o ternario e alternados.

Fazem, outrosim, constante uso das syncopas.

Possuem, também, a flauta nasal, chamada: *tsin-haly*, ou: *hait-teataçu*; é de ter orificios: um para a entrada do ar e dois para dedilharem-se; isto, entre Parecis e Nhambiquaras.

Estudando-se a musica dos selvagens actuaes, estamos, *ipso facto*, fazendo o estudo da musica dos mais remotos habitantes do planeta, pois que o grao de civilização de uns e de outros é um e mesmo; trata-se da idade pheristorica da musica.

Sobre o merito de nossos indios como executores, fala o padre Claro Monteiro do Amaral, em uma chronica que se encontra na Revista do Instituto Historico e Geographico do Rio de Janeiro, vol. 63, parte II. Eis o que diz: "Muitos tocavam a flauta com perfeição e, ajustando as pancadas do tamboril ao som da flauta, bailavam, juntamente, a compasso, de tal modo que podiam competir com os mais destros gaiteiros europeus. Nem era necessario que ninguem os ajudasse, porque o

mesmo, com a mão esquerda e dedos, sustentava, tocava e floreava na gaita, e debaixo do braço pendurava o tamboril, que ia tocando e batendo com a mão direita. A maior parte de suas flautas mais afamadas eram tabocas; havia uma chamada *toré* de comprimento de seis a sete palmos e tão grossa que podia servir de bôa tranca aos mario-las. Os flautistas, para poder animar tal almon-jarra, precisavam de ser grandes beberrões, e por isto só a tocavam nas suas borracheiras”.

As dansas dos Nhambiquaras são de dois ge-neros: festivas e guerreiras; nestas, só tomam par-te os homens; nas festivas, homens, mulheres e meninas.

* * *

PARINATERAN

Traz este nome uma importante festa dos Mundurucus, e significa: a cinta do inimigo. Esta cinta é tecida pelo proprio chefe, na qual elle pren-de os dentes de uma cabeça inimiga, o que é feito em publico, ao som da musica. Esta insignia não é dada sómente aos feridos na guerra que se tor-nam invalidos, mas, também, ás pessoas da fami-lia, á viuva, equivalendo á aposentadoria entre

nós; pois aquelle que exhibe esta cinta fica isento do trabalho na tribu.

Podemos resumir, assim, a descripção desta cerimonia: — Depois da guerra, chegados os combatentes e as mulheres que os acompanham, o tuchaua ordena uma grande caçada; realizada esta, reúne-se a tribu para assistir á feitura das cintas pelo proprio chefe, que, cantando, descreve em tintas berrantes a vingança, e, invocando o patriotismo, frisa bem que a cada morto deve corresponder um claro nas fileiras inimigas. Até este momento, a tribu, em completa nudez, assiste á cerimonia, para depois, em seguida, tomar suas armas e vestes solemnes. Formados em alas, proximo ao *ixçá* (quartel), o tuchaua, com as cintas já promptas, colloca-se numa extremidade, dirigindo-se a elle, nus, todos aquelles que vão ser recompensados. Durante todo este tempo trôa estridentemente o *onjuá*, especie de clarim, e, á proporção que o tuchaua vae cingindo as cintas, os já galar-dados voltam para o quartel. Depois de premiados os feridos, apresentam-se as viuvvas, tres, apenas, uma de cada divisão, para, igualmente, receberem a recompensa. Trazem ellas, além de um collar de dentes de inimigos, o cururape de seus

maridos. Sôa, então, o *curugu*, grande instrumento de som medonho, e todas as mulheres, tendo na dianteira as recompensadas, vão chorar de porta em porta, os seus mortos; os homens acompanham-n'as em côro, batendo com os pés no solo, cujo ruido se ouve de quebrada em quebrada. Esta festa realiza-se á noite, que a ella empresta todo o seu mundo de mysterios.

* * *

Nossos indios são mais dados aos instrumentos de sopro, conforme vimos no inicio deste capitulo; o negro, ao contrario, é o rei dos instrumentos de percussão; não usa instrumentos de sopro; só por influencias estranhas; dahi se tira a seguinte conclusão: a musica africana é mais rythmica e a de nossos indios mais melodica, estando, portanto, estes, em nivel mais elevado.

Effectivamente, toda a Historia da Musica pode ser dividida em tres phases: a do rythmo, a da melodia e a da harmonia. As duas primeiras são espontaneas e naturaes: brotam do coração. A terceira, é trabalhada, artificial, especulativa, e, apanagio do homem culto e civilizado, é gerada pelo cerebro; não está ao alcance do vulgo; é pen-

samento em vez de sentimento, razão por que só pode ser convenientemente apreciada pelos iniciados. As duas primeiras, não: até as pedras se amontoam e ordenam-se, impellidas pela sua influencia magica, construindo por si sós uma cidade, qual aconteceu com Amphion quando, aos dulçurosos sons de uma lyra de ouro que recebeu das mãos de Apollo, edificou Thebas.

* * *

Sobre o assumpto do presente capitulo, a Revista Brasileira de Musica, em o n.º de Dez. de 1934, estampou um magnifico artigo, escripto pelo russo H. H. Manizer, morto no *front* da Rumania em 1917, depois de ter estado entre nossos indios a serviço do Museu Anthropologico e Ethnographicó, annexo á Academia de Sciencias da Russia. Este trabalho foi traduzido da lingua russa por A. Childe, do Museu Nacional do Rio de Janeiro, e é um dos mais completos sobre a materia, enriquecido de muitas gravuras, pelo que convém consultado. Por elle ficamos sabendo ser veridica a existencia das originaes flautas nasaes. A leve corrente de ar indispensavel para arrancar o som nestas delicadas flautas, é soprada pelas na-

rinhas, e fornece uma sonoridade extremamente agradável e harmoniosa. O modo de tocar flauta europeu, soprando-se de um lado, com a flauta em posição horizontal é, também, conhecido entre os índios. Os maiores maracás são os usados pelos Cadiuéus, depois, seguem-se-lhes os Boróros. Adoptam os índios um genero de instrumentos que não tem nenhum representante na musica dos civilizados, e que deve ser de effeito surpreendente; são os instrumentos ditos: zumbidores, como o nosso urra-boi e o corrupio, este, assaz conhecido, feito, ás vezes, com um botão, muito apreciado pelas creanças, como brinquedo.

Só muito recentemente o italiano Russolo teve idéa de organizar o barulho, o ruido, o estrondo, e harmonizal-os com a musica, chegando, até, a inventar um instrumento a que deu o nome de: rumor harmonico. A orchestra dos BRUITEURS, ou: *intona rumori*, compõe-se de 29 instrumentos, assim distribuidos: tres ululadores, tres roncadores, tres crepitadores, tres estriduladores, tres zumbidores, tres glugluladores, dois estraladores, um assobiador, quatro grasnadores, e quatro fruladores. O que se custa a crer é que tal orchestra tenha nascido na melodiosa Italia, e não nas

profundezas dos infernos. Que um ou outro desses instrumentos tenha lá a sua hora de dar uma nota nas nossas orquestras, vá; mas que se conglomerem todos para tocar juntos, é reunir num só grupo todas as Furias.

* * *

U'a melodia de real belleza, annotada por Manizer, colhida por elle proprio quando em visita aos Krenacks, no Rio Doce, melodia que estes indios teem por habito cantar quando descem o caudaloso rio nos dias limpidos, e que tem por palavras: "Grande Céu", é esta:



Manizer tinha por companheiro e interprete um indio manso de nome Jeronymo; varias vezes, indagou do indio si era verdade possuirem elles flautas que eram tocadas com o nariz; o indio, desconfiado, nada respondia; sómente depois de ficarem muito camaradas e amigos, foi que Jeronymo declarou que o nariz d'elle já tinha

tocado muita flauta; e, então, ali mesmo, em pleno mato, fabricou algumas dellas com uns gomos de taquara.

O autor do artigo descreve minuciosamente como se constroe uma flauta destas, bem como a maneira de executal-a. Diz elle que esta flauta é tão sensivel e delicada, que, tocando-se só com os dedos, sem soprar, se pode obter uma como que etherea melodia. Entre os Botocudos esta flauta chama-se: *pru*.

Facto digno de nota para a ethnographia é o saber-se que na peninsula de Malacca, e em varias ilhas do Oceano Pacifico, é, igualmente, conhecida esta rara e original especie de flauta.

A razão de terem ideado tão interessante instrumento, executado com auxilio das fossas nasaes, não encontramos em nenhuma parte, mas, se nos parece a sêguinte: não é nada mais nem menos sinão pelo facto de certas tribus usarem batoques no labio inferior, o que impede a execução nas flautas communs, sendo, portanto, obrigados a fazer uso do nariz. Naturalmente estes flautistas, é mister, sejam refractarios ao estillicidio, para evitar que sua musica ao invés de provocar lagrimas provoque vomitos... Inda é

bom que têm o nariz livre e desimpedido; do contrario, si estivesse elle, por sua vez, cheio de penduricalhos, não era difficil que, premidos pelas circumstancias, e para dar vasão a seu natural e irrefreavel pendor musical, fossem descobrir, mais longe, qualquer outro meio de tocar flautas, quiçá mais excentrico e singular...

E a prova de que o motivo apontado por nós pelo qual usam do nariz em vez da bocca é verdadeiro, está em que só as tribus tanto brasileiras como das ilhas do Pacifico que usam os labios deformados por meio de batoques e tembetás, á guisa de enfeites, é que possuem as flautas nasaes. Essa, também, a razão por que, no geral, os selvagens desconhecem o beijo, sendo entre elles esta caricia substituida por um leve roçar de narizes.

Como se vê, o nariz dos selvagens é muito mais util e muito mais sabio que o nosso, o qual, perto do delles, é analphabeto... não sabe nem tocar flauta nem dar beijos, até atrapalha...

* * *

No citado trabalho do russo Manizer, trata elle com certo elasterio da musica entre os: Ca-

diuéis, (Guaycurus), Terenos, Chavantes, (Faias), Kaingangs, Guaranyes, Botocudos, e chega a estas conclusões:

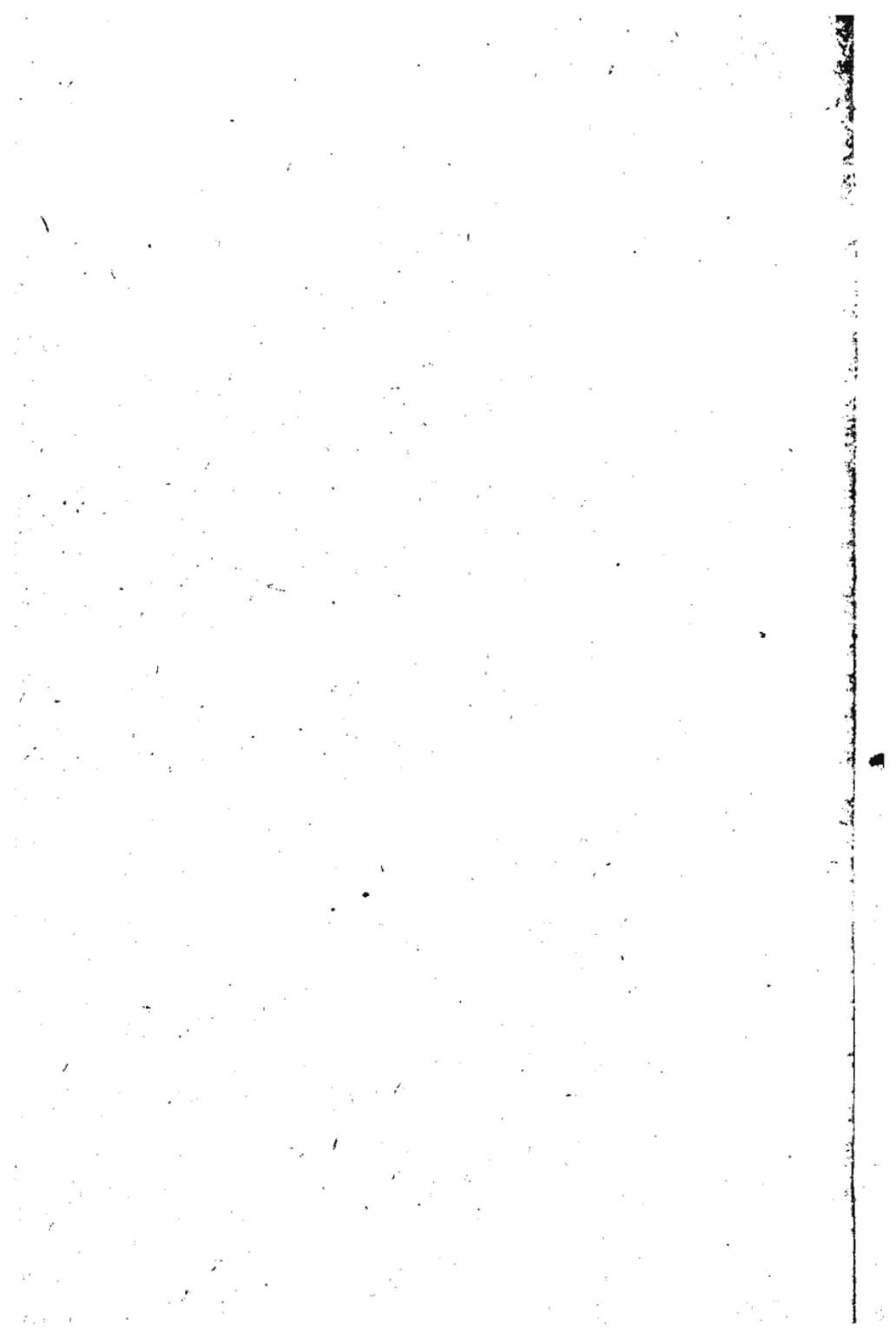
- 1) os pagés Kaduweu, Tchanacoco e Teren, ao lado de linguas completamente diversas, teem melodias muito parecidas.
- 2) os Kaingangs e Guaranyes empregam, identicamente, para a marcação do rythmo, os sceptros;
- 3) de todas as numerosas tribus, sómente os Botocudos não usam o maracá como acompanhamento do canto;
- 4) os Botocudos e os Kaingangs distinguem-se dos outros, pelo uso das flautas nasaes, que se não encontram na maioria das tribus;
- 5) as dansas variam muito de tribu em tribu;
- 6) os Botocudos já começam a soffrer influencias estranhas, modificando seus habitos naturaes;
- 7) os instrumentos dos Cadiuéis e Boróros são muito semelhantes”.

Estas sete conclusões de Manizer despertam uma serie de considerações no espirito de todo leitor atilado e culto.

CAPITULO III

A MUSICA DOS AFRICANOS NO BRASIL

Contribuição prestada pelos negros. Opiniões sobre a influencia africana entre nós. Raças da Africa que aportaram ao Brasil e logar onde se fixaram. As tradições e ceremonias para aqui transplantadas. Caracteristicos da musica africana quanto á melodia e quanto ao rythmo. O fetichismo de origem africana: Alufás, Orixás, Cambindas ou Macumbas. Instrumentos musicos de procedencia africana que vieram ter ao Brasil. Cantos de origem negra. Dansas afro-brasileiras. O "chôro" e a "seresta".



Das tres linhas mestras formadoras da raça brasileira, incontestavelmente, o ramo africano é o que mais tem exercido influencia sobre a nossa musica. E' facto inconcusso que a musica actua mais directamente em nós pelo rythmo que pelo som propriamente dito; e o rythmo dos selvagens em geral e dos africanos em particular, é de uma riqueza pasmosa, ao pé do qual a rythmopéa dos civilizados são balbúcies de creança. Além do mais, sabem alliar á diversidade de rythmos, a variedade de timbres, o que, releva frisar, é um dos caracteristicos principaes da musica actual. Não ha duvidar, entretanto, que estes predicados musicaes da raça negra aprimoram-se na mestiçagem, mais lida e corrida. Ninguem pode negar que de todas as raças, a mais sentimental e que melhor se deixa levar pelo coração, é a negra. Haja vista o amor que os escravos, alguns dos quaes ainda chegámos a conhecer, devotavam a nossos avós e a nossos paes, que por elles foram

criados, apesar de terem sido estes pobres negros tratados como alimárias. Dahi deflue uma das razões da predominancia da nota de tristeza immanente em nossa musica, pondo-se de parte, sem duvida, os generos de natureza alegre, não obstante mesmo certas dansas, como alguns batuques, serem impregnados de tristura.

Varios instrumentos trazidos pelos negros teem hoje livre curso entre nós, até nas grandes capitães, como Rio e São Paulo, Recife, qual sejam: o ganzá, a puita, o atabaque, o gonguê, todos quatro de percussão, isto é, do genero dos "*bruiteurs*", cada um a seu modo.

As dansas espalhadas em todas as tres Americas são quasi totalmente afro-americanas: o maxixe, o tango, a habanera, o fox-trot.

O congo e o maracatu são dansas dramaticas.

A quasi totalidade de nossos cantos magicos, é de origem africana.

Era por meio de musica e de dansa, que os escravos cultuavam a saudade do continente negro, tendo muitos dentre elles se salientado na arte dos sons, mesmo na musica civilizada. O maior cantador de modinhas do seculo passado

foi o mulato: Xisto Bahia; todos conhecem a fama deixada por Patapio Silva, e os discos estão ahi para confirmar; o padre José Mauricio Nunes Garcia, este Mozart brasileiro, era cafuso; contentando-nos em citar, apenas, tres nomes.

* * *

Todos que dissertam sobre a influencia da raça negra no Brasil não deixam de citar tres opiniões, cada uma dellas de um dos tres acatados ethnographos brasileiros: Sylvio Romero, Nina Rodrigues e Gustavo Barroso, todos tres abalizados folk-loristas, e que reconhecem, como pesado lastro em nossa nacionalidade, o contingente camitico. Aliás, não ha mister ouvir a opinião de nossos escriptores sobre isto, porque é cousa que a todo momento observamos.

O trafico dos negros entre nós teve inicio no meio do seculo XVI e foi até a metade do seculo passado: trezentos annos! Os Estados para onde foi maior a affluencia, são: Pernambuco, Alagôas, Sergipe, Bahia, Minas, sul de Goyaz, Espirito Santo, Rio de Janeiro e norte de São Paulo. Ora, pela quantidade que veio para cá e extensão occupada, naturalmente, os negros não podiam dei-

xa de exercer a mais assignalada influencia em nosso povo, maxime na musica, arte nelles innata.

Como foram transportados para aqui e o para que vieram, é do conhecimento de todos.

Alguem ha de dizer: na epoca do captiveiro, havendo tantos selvagens bravios pelo nosso sertão a dentro, porque não os escravizar ao invés de ir buscar gente tão longe, ao de lá do Atlantico?

A resposta é facil; a razão está pura e simplesmente no character das duas raças; emquanto que a preta é humilde, submissa e docil, o indio brasileiro foi sempre altivo, cioso de sua liberdade integral; não sabiam latim, mas tinham por divisa o apophtegma: *Melius est bellicosa libertas quam servitus pacifica* (antes a liberdade na guerra que a escravidão na paz). Verdade é que até hoje tentam escravizal-os, mórmente no norte do Brasil, mas, como sempre fizeram, fogem os que podem, e os que são apanhados, uns, fazem a greve da fome, outros, morrem nostalgicos.

Estes dois fortes caracteristicos antagonicos das duas raças actuam, com mais ou menos intensidade, em quasi todos nós; e, precipuamente

nos homens publicos, logo se evidencia qual o sangue que nelles predomina, pelo estalão de seus actos: uns, só querem mandar; e outros sabem só obedecer.

* * *

Aqui vieram ter, entre outros, negros das seguintes tribus africanas: Congos, Moçambiques, Cabundás, Quilôas, Benguelas, Rebolos, Cassanges, Minas, Bandas, Igesis, Ausás.

Enseja-nos, aqui, transcrever uma pagina de Nina Rodrigues, de seu livro: "O Animismo Feticista dos Negros Bahianos", livro que tem muita connexão com o presente capitulo. Eil-a:

"E' opinião que tenho visto sustentada por autores patrios de nomeada, que os negros africanos vindos para o Brasil pertenciam ao grupo Bantu ou Cafre. Ora, a religião dos africo-bahianos torna esta opinião muito discutivel e carecedora de revisão pelo menos para a Bahia. A primeira opposição a este modo de vêr, está no numero de negros mahometanos existentes neste estado. Esse numero foi muito avultado na antiga provincia e o prestigio que adquiriram os filhos de uma nação africana superequatorial, Haussá, foi tão grande que obrigou o governo brasileiro

a tomar medidas de alto rigor como fosse a deportação dos Malês libertos para a Africa, decretada em 1858. Ora, os negros Bantus foram chamados Cafres pelos Arabes, (kafirs, isto é, infieis), precisamente para significar que elles não se tinham convertido ao Islamismo. Depois, a mythologia de Yorubá e Jebus, nações africanas super-equatoriaes, tão bem organizada no seu culto na Bahia e tão geralmente seguida pelos africo-bahianos, ainda vem contrapôr-se áquella opinião mesmo para o caso dos negros não convertidos ao Islamismo.

.

.

Não pretendo que não existam na Bahia negros Bantus, mas apenas que a julgar pelas formas religiosas persistentes não constituíram a procedencia principal dos negros importados pelo trafico”.

A quem se interessar por esta these, indicamos u'a monographia de Affonso Claudio Braz do Amaral, lida no primeiro Congresso de Historia Nacional: “As Tribus Negras Importadas”.

A literatura sobre este assumpto não é de todo pobre. Ha, também, um trabalho de Manoel

Quirino: "A Raça Africana e Seus Costumes no Brasil", que é um excellente subsidio para o presente capitulo; e actualmente outros livros vêm sendo trazidos á luz. Luciano Gallet, num simples lance, resume todo o Calvario a que estavam sujeitos os pobres negros: "Reis e principes, homens rusticos e sacerdotes, feiticeiros, mulheres e creanças, arrancados, á força, de sua vida propria e organizada, eram atirados aos montões nos navios negreiros. Depois de penosas e longas travessias, despejados como carga nos portos brasileiros e vendidos em leilão, espalhavam-se pelo territorio afora, numa mistura louca de individuos e feitiços".

E considerar-se que alguns de nossos paes ainda presenciaram estas scenas horriveis e deprimentes, que aviltavam mais os senhores que os proprios escravos! Cada um negro era um misto de humilhação e revolta, saudade e odio, nostalgia e desespero. E, espoliado de tudo, familia e patria, atirado, por bem dizer, nu, no fundo de um navio, tinha, entretanto, escondidos no amargo dalma e do coração, os seus caracteres psychicos, avultando entre elles o dom da musica. E nas raras horas de descanso, ao clarão da mesma lua

que adoravam no céo tostado da Africa, e que era aqui testemunha ocular de seu infortunio, matava as saudades da patria longinqua cantando e dansando ao rufar dos tambores. De vagar foram refazendo seus instrumentos nacionaes, todos, sem excepção, percutidos. Só muito posteriormente passaram a adoptar os de sopro e de corda, das outras raças, dando preferencia á sanfona e á viola de arame. E, a pouco e pouco se acclimatando, iam revivendo suas tradições, folganças e cerimoniaes religiosas.

Durante a Guerra Hollandeza houve um quilombo celebre, em Alagôas: Os Palmares, tendo os negros fugidos que o compunham adquirido armas e fundado uma especie de republica, sob a direcção de um chefe a que deram o nome de: Zumbi. O perigo tornou-se imminente, e os governadores de Alagôas e de Pernambuco tiveram de organizar varias expedições contra estes negros rebeldes; si é que de rebeldia se pode taxar o amor á liberdade. Os Palmares foram, afinal, destroçados e morto seu chefe.

A mesma sorte tiveram os outros quilombos e mocambos.

Mas nem por isto foram totalmente vencidos, porquanto o sangue negro passou a correr nas veias da maior parte dos brasileiros, até que, alguns, já mestiços, cultos e inteligentes, conquistassem a palma lutando nos livros em prosa e de poesia, nas tribunas e nas columnas dos jornaes, conseguindo, alfim, a abolição da escravatura.

Até hoje, muitas de suas festas ainda perduram; umas, entre elles proprios: congados, maracatus, batuques e jongos; outras, seguidas por toda a gente: Zé Pereira, ranchos e cordões carnavalescos, originados dos Cucumbis, os cantos magicos, etc. Quando recrudesceu o numero de mulatos, seus usos e costumes, também, começaram a participar de duas côres. As festas das Pastorinhas, de origem lusa, passou a ser quasi que só de negros. O Carnaval, de procedencia européa, encontrou no negro o seu melhor adepto, mesmo porque festas com mascaras são communs entre os selvagens do mundo inteiro, inclusive os africanos e os nossos.

As crendices e superstições africanas contaminaram os brancos de uma tal forma, que, por mais que nos esforcemos, não podemos livrar-nos de algumas dellas. Isto, porque foram gravadas

em nós na primeira infancia, tornando-se indeleveis, dada a ductibilidade da retintiva na tenra idade. Já vi um engenheiro que era materialista e que quasi morria de medo de assombrações! O medo que o assaltava, naturalmente, era um medo atavico, que elle mesmo não sabia explicar, mas que sobrepujava sua razão e raciocinio.

Proclamada a abolição da escravatura em 1888, os negros encontraram toda a facilidade em nivelar-se aos brancos, e seu numero vae diminuindo absorvido pelas outras raças de que se compõe a nossa nacionalidade.

Hoje, é nos logares mais afastados, entre gente velha, que os negros conservam suas tradições; entretanto, as cerimoniaes fetichistas se exercem até no centro da Capital da Republica. Quem quiser certificar-se disto, é bastante, ao cahir da noite, subir a rua Laranjeiras, no Rio de Janeiro, e ouvirá, na certa, o rufo dos tambores no alto dos morros circumvizinhos: é o culto a Ogum que se exerce.

A linha melodica dos negros é, como toda a musica primeva, constituida de breves incisos, pequenos intervallos, girando mais normalmente

dentro de uma quinta, mui raro attingindo maiores ambitos.

Respeitante ao rythmo, o canto é alternado entre a quadratura commum e as syncopas; e o acompanhamento se torna, então, de uma riqueza pasmosa! Cada instrumento de percussão, inclusive os pés e as mãos, faz uso, a um só tempo, de um rythmo especial, em numero de seis e mais. Luciano Gallet, á pagina 55 de seu livro sobre Folk-lore, fornece-nos um bello exemplo do que vimos de dizer.

Nesta polyrythmia, não raro, surge um improviso, e, instantaneamente, o acompanhamento transtorna-se todo, dando mais bello realce á linha melodica, central. De quando em vez um grito, uma chalaça, um commentario da assistencia, atira uma nota alegre e inesperada. Quando tal se verifica, o sangue parece ferver nas veias, tendo esta musica barbara e enervante, mais que outra qualquer, o condão de despertar energias latentes e adormecidas.

* * *

Luciano Gallet, que tratou muito bem deste ponto, enumera 25 cerimoniaes que nos vieram do

continente negro, e, sendo, talvez, a mais completa enumeração que conhecemos, vamos transcrevel-a na integra, respeitando suas proprias palavras, e deixando de commental-as, mau grado nosso, devido o angusto tempo e espaço de que dispomos. Eil-as:

- 1) As dansas e festas dos Quicumbres e Quilombos, referentes á epoca dos Palmares.
- 2) As festas do Santo Rei Balthazar — que se celebravam no Rio ainda em 1740, para a coroação dos reis Cabundás.
- 3) As dansas dos Officiaes de Cutelaria e de Carpintaria — para as quaes se fantasiavam com fardas mouriscas.
- 4) Dansas dos Congos — que ainda hoje existem.
- 5) Reinado dos Congos — diversa da precedente, disputando-se, ahi, os titulos de rei e rainha.
- 6) O Soba Magico — onde os figurantes se fantasiavam de animaes.
- 7) Os Doze Leões — que traziam um Hercules como guia.
- 8) Colastros, Aubacás e Moleques — na qual cada grupo se compunha de doze figurantes.

- 9) As Dansas dos Negrinhos Pequenos e Molequinhos de Angola.
- 10) As dansas e cantos das Taiêras — que afora as festas de Nossa Senhora do Rosario tinham suas cerimoniaes á parte.
- 11) Os Catupês.
- 12) As festas e procissão de São Benedicto e N. S. do Rosario, onde entravam rainhas negras, Congos e Taiêras.
- 13) Os bailados e passeatas dos Cucumbis — que vestiam pennas como os selvagens africanos.
- 14) As festas de Natal e Reis — nas quaes afora a contribuição negra de cantos e dansas, as passeatas dos Cucumbis eram indispensaveis.
- 15) Nas festas de São João e São Pedro, ao redor das fogueiras — as rodas de jongos e os sambas.
- 16) As festas dos Mortos. Cerimoniaes africanas que se dividiam em tres periodos: Jejuns e Rezas; Sacrificios; Banquetes e Dansas. Ao som dos tambores, puitas, ganzás, vus, atabaques e pandeiros, dansavam Batuques e

Côcos de Zambê, dias a fio, desenrolando-se scenas de grande interesse.

- 17) Dansas e Festas Funerarias — por occasião de enterros de reis africanos.
- 18) Festas de Entrudo, e, mais tarde, Carnaval, — no qual, em certa epoca, dominavam o Rio, os Cucumbis, com varias sociedades carnavalescas organizadas. Mantinham-se nellas as velhas tradições africanas.
- 19) Cerimonias e dansas nas fazendas — para as terminações de moagem de cana, colheita de café, etc.
- 20) As cerimonias negro-fetichistas nas fazendas — sempre acompanhadas de canto e dança.
- 21) Congados actuaes — com feitio e sentido diverso dos antigos.
- 22) Ranchos e Cordões Carnavalescos — oriundos dos Cucumbis, e conservando delles ainda alguns typos, mas com evoluções, dansas, cantos e cerimonial já diversos.
- 23) O Zé Pereira — caracteristico maximo do Carnaval, vindo, também, dos Cucumbis.
- 24) O Maracatu — cerimonia carnavalesca usada no nordeste.

25) As festas da “Mãe d’Agua” — que duravam quinze dias, em Itapagipe, na Bahia.

* * *

As religiões negro-fetichistas estão disseminadas por todo o paiz, inclusive o Rio de Janeiro, que é a sua Roma. Em todas ellas, a musica exerce um papel capital.

As mais importantes são as dos: Alufás, Orixás e Cambindas ou Macumbas.

Os Alufás tem ligações mahometanas; são também chamados: Malês; descendem de tribus limitrophes do Sahara, e falam o: “eubá” nas suas funcções religiosas. Conservam uma organização religiosa independente do paiz onde vivem, naturalmente, ás occultas. Praticam, todos os annos, varias cerimoniaes, tem seu baptismo, e durante os actos religiosos usam uma tunica branca e um barrete vermelho, o que denuncia sua ascendencia arabe. Na epoca do *Ramadan*, trocam presentes entre si. E quando o jovem Alufá termina a iniciação, celebram o “*opa-suma*” entre festas e dansas de character religioso. São temiveis feiticeiros.

Os Orixás são polygamos e polytheistas; em maior numero que os precedentes, vivem ás escan-

caras de feitiçaria; entre os seus santos, incluem os santos do catholicismo. Sacrificam animaes. A sessão solemne é presidida pelo chefe espiritual: *Babalaó*, e é o que se chama: *candomblé*. Seus principaes santos, são: Ogodô; Ogum, deus da guerra e do ferro, e que equivale ao Santo Antonio dos catholicos, não obstante o espirito marcial deste convergir, apenas, para certos casamentos que arranja... Xangô, equivale a Santa Barbara, deus do trovão; o diabo, é: Exú.

Axum, Oxum ou Ossum, é a Mãe d'Agua Doce; Aiaco, Mãe da Noite; as orações, denominam-se: *ojó*. Aluás, são os espiritos em geral. Oso-osi, é considerado equivalente ou synonymo de São Jorge. No santuario fetichista, ou: *Peji*, onde se sacrifica a Oso-osi, ha uma imagem do santo equestre; e Oso-osi era um famoso caçador que andava a cavallo e usava lança; dahi a sua equipolencia. Talvez pela falta de aptidão e meios para fabricar uma imagem de seu santo, aproveitam a de seu emulo cavalleiro, mesmo sem licença dos catholicos.

Na Bahia, Obatalá ou Orixalá, é identificado com o Senhor do Bomfim; já, em muitos *terreiros* do interior do Estado, Orixalá é consi-

derado, ao contrario, como equivalente de Sant'Anna.

Invocam, igualmente, Orixalá e Iêmanjá, ao som de u'a musica que é uma barulheira infernal, em que entram em scena: atabaques, ubatás, agogôs, e xequerês; aquelles, instrumentos de percussão; e os xequerês, zumbidores, que se sacodem no ar, ao silvo de varas de marmelo, tudo isto ainda accrescido de estrepitosas palmas.

Os Cambindas são menosprezados pelas outras seitas. Adoram tudo que é de pedra, e a flor do gira-sol, que representa a . . . lua. A sessão de feitiçaria denomina-se: *macumba*, onde invocam os santos: Ganga-Zumba, Canjira-Mungongo, Cubango, Sinhá-Renga, Lingongo, etc. Suas reuniões, orações e invocações, não prescindem de dansas, cantos e instrumental adequado, o que muito concorre para serem descobertos pela policia que muito os atormenta.

Varios de nossos escriptores se teem occupado desses assumptos, notadamente João do Rio, em seu livro que veio a lume em 1906: "As Religiões no Rio", de onde tirámos quasi tudo isto. Etienne Brasil escreveu sobre os Malês; e Graça Aranha,

na "Viagem Maravilhosa", igualmente trata com mão de mestre dessa materia.

Insta notar que estes autores nem sempre estão accordes em tudo, e os ultimos contestam os primeiros.

Em o norte do Brasil ha uma outra seita, chamada: Catimbó, ou: Pagelança, em que invocam o espirito do Pae Joaquim, e a musica prepondera com todo seu poder entorpecente, dionysiaco, hypnotico.

A verdade é que a musica sempre serviu não só para invocar as almas como para exorcismos; foi sempre um elemento liturgico: nas populações ignaras, sob a forma primitiva, afogada num mar de rythmos, gerados pelos instrumentos percutidos; entre os civilizados, metamorphoseada em lyrismo religioso, embalada ao som do organ.

O makanga (feiticeiro) africano, em frente á cabana do paciente, a fim de tirar o espirito máo de seu corpo, com suas cantigas e gestos choreographicos, e o padre catholico de hyssope em punho, com suas vestes talaes, brandindo-o e espargando agua benta no endemoninhado para expulsar o diabo nelle encarnado, si differem alguma

cousinha é só na forma; porquanto, no fundo, são perfeitamente iguaes.

O poder da musica é incontestavelmente extraordinario! E' um dos elementos da natureza, é uma força cosmica. Tanto serve de degraos para as pessoas atrazadas e ruins descerem aos infernos e confabular com os espiritos malignos, como para a humanidade culta e bôa subir aos céos e ajoelhar aos pés de Deus. De modo que, tanto o concerto barbaro de um candomblê, como uma peça symphonica de Palestrina, philosophicamente são perfeitamente identicas: ambas representam a musica servindo de vehiculo para o homem corresponder-se com as divindades invisiveis.

* * *

Quanto aos instrumentos africanos, traduzemos para aqui a lista de Luciano Gallet, composta de 25:

Adufe

Agogó ou agogô

Atabaque

Birimbau

Caxambu

Cucumbi

Carimbó
Chocalho
Fungador
Ganzá ou anzá
Gongon
Mulungu
Púita
Marimba
Piano de cuia (Balafon, na Africa)
Pandeiro
Quissange
Roncador
Pererenga
Socador
Tambor ou tambu
Ubatá
Vuvu ou vu
Xaquerê ou xaquedê
Triangulo

Podemos fazer os brevissimos commentarios:

O atabaque ou tabaque, vem do arabe: *attal*, tambor, e foi usado na Espanha sob o dominio arabe, donde passou para Portugal.

O carimbó, no Pará é conhecido por Curimbó e é também africano, não constando na lista *retro*.

O ganzá, hoje espalhado por todo o Brasil, nas musicas populares, carnaval e dansa, é conhecido sob o nome de: reco-reco.

O xequerê denomina-se, também, xeque-xeque.

O gongon é o mesmo: gonguê.

O piano de cuia é também chamado: agê.

O birimbau, a que se refere a enumeração de Gallet, é o de barriga; pois o de bocca, é indu.

O pererenga denomina-se, também, munganguê, ou mangongu, e é o menor dos tambores negros.

O agogô é feito de ferro.

Ha mais de um seculo que a viola caipira ou viola de arame tem merecido a preferencia dos negros, contando entre elles e os caboclos eximios tocadores.

No Museu Nacional encontram-se varios instrumentos da Africa, genero chocalho, sincerros e campainhas.

M. Quirino, no citado livro que tem sobre os negros, faz menção, ainda, aos seguintes instrumentos usados pelos negros da Bahia:

- 1) - Cheré ou checheré, chocalho de cobre.
- 2) - Adjá, sinetas metallicas.

- 3) - Batás, pequenos tambores de páo.
- 4) - Ilu, grande tambor.
- 5) - Batá-cotô, atabaque de guerra.
- 6) - Afofiê, pequena flauta de caniço.

Como se vê, em todo este instrumental tão bizarro, não ha instrumentos de sopro; entre tão grande numero, só appareceu o afofiê, um e unico; o instrumento de sopro empregado por todos, é a voz.

Quanto aos de corda, só existe, igualmente, um: o *sansa*, que é formado de uma cuia, ou casco de jaboti, coberta de uma prancheta de madeira, onde são fixadas tiras metalicas. E' tocado com os dedos. A marimba é identica ao anterior, mas sem a cuia, e é tocada por meio de um maceete. A marimba, no seu verdadeiro significado, é, entretanto, um tambor cafre.

Possue, outrosim, este nome, um instrumento, especie de xilophone, em que as pranchetas são de vidro, e tocam-se, também, com dois martelos, mas já é instrumento de civilizados.

Na Africa, entre os Hottentotes, existe um interessantissimo instrumento, chamado: *gorah*. E' de corda e de sopro ao mesmo tempo; compõe-se de uma corda esticada em um arco, tendo nu-

ma extremidade, envolvendo-a, o delicado tubo de uma penna de avestruz; e, soprando-se ahi, a corda vibra, suavemente, dando as notas da serie harmonica.

Entre nós, não deixa de ser commum outro instrumento africano, de percussão, formado de um arco de madeira, retesado por dois ou tres fios, tendo, no centro, uma cuia; é o: uricungo, conhecido, também, por: gôbo, ou: bucumbumba.

* * *

Entre os cantos com raizes na Africa, ordenam-se: o acalanto ou acalento, que vem a ser a *berceuse* brasileira. O chula. O lundu, canção brejeira como o chula.

Estes são os que têm nomes especiaes; ha, todavia, uma infinidade delles para as cerimoniaes já descriptas.

* * *

O mesmo Gallet menciona 17 especies de dansas afro-brasileiras; nós, entretanto, tomamos a liberdade de supprimir duas dellas; uma, por ser evidentemente de origem tupica: o cateretê, muito em voga em Minas, Rio e São Paulo; outra, porque não pode deixar de ser portugueza: a cana-verde, conforme constata Candido de Fi-

guciredo em seu Dicionario: "Canção popular do Minho". Em compensação, ajuntamos mais uma, que escapou ao mestre, é o: corta-jaca. Eis, a lista:

- Quimbete (Minas)
- Sarambeque (")
- Sarambu (")
- Sorongo (Minas e Bahia)
- Alujá (fetichista)
- Jeguedê (")
- Caxambu (Minas)
- Batuque
- Samba (Bahia, Rio e Pernambuco)
- Jongo (Estado do Rio)
- Lundu (outrora dança)
- Chiba (Est. do Rio)
- Maracatu (Nordeste)
- Candomblê (Bahia)
- Coco de Zambê (Rio G. do Norte)
- Corta-jaca.

O emerito tupinologo Theodoro Sampaio dá o samba como dança de nossos indigenas, e a palavra como significando: corda, e acha que é dançada de mãos dadas formando um cordão. Parece, entretanto, mais acertado que o vocabulo — samba

seja africano, e vem de: *semba*, que significa umbigo; e as umbigadas são características nestas dansas, gesto choreographico, aliás, que pode ser feito com todo donaire e discrição.

Em tupi-guarany, corda é: *mussu*, palavra muito differente de: samba.

* * *

Foram introduzidos entre nós pelos negros e seus immediatos descendentes, o: chôro e a seresta. Não constituem formas novas, mas um genero especial de musica popular, onde um solista é acompanhado por instrumentos plebeus: cavaquinho, violão, bandolim, recentemente, o banjo, e alguns de orchestra: violino, flauta, clarineta, antigamente o velho oficleide, hoje desthronado pelo saxofone, alguns, bordando um contracanto, o que é tão do nosso gosto, e que é feito sempre de improviso, ao talante do acompanhador.

A "seresta" (serenata) é o mesmo "chôro", perambulando pelas ruas, a deshoras, em que os cantores tem parte activa, e vão chorar as maguas debaixo das janellas de suas Dulcinéas.

Não vejo razão naquelles que acham ser o "chôro" o mesmo "jazz", pois é evidente a differença de sua estructura e genero, e o nosso "chôro" já existia muito antes da creação do "jazz". O "chôro" e o "jazz" são, na verdade, um espeelho das nações, das raças que representam; e qualquer pessoa, com facilidade, pode estabelecer o paralelo entre ambos.

CAPITULO IV

OS COSTUMES DO POVO LIGADOS A' MUSICA

A musica popular através das influencias: portugueza, espanhola, africana e hollandeza. Sua filiação á Europa e á Africa. Predominancias ethnicas em determinadas regiões. Pontos de contacto da musica com a religião, a poesia e os costumes tradicionaes no Brasil. Feitiçaria. Folguedos infantis. Carnaval.



Do amalgame das musicas: brasilica, africana e portugueza, vem, desde o seculo passado, paulatinamente, surgindo a musica popular brasileira. Como herança amerindia, podemos citar algumas formas poeticas, postas em musica, que, alternadamente, teem um verso curto, sempre igual, e que obriga a musica a uma forma especial, conforme observação de Mario de Andrade, que endossamos. Não pomos aqui a solfa de muitas dellas, porque todos nós sabemos de cór, por menos musicos que sejamos.

Exemplo:

Você gosta de mim,
O' Maria,
Eu tambem de você,
O' Maria,
Vou pedir a seu pae,
O' Maria,
P'ra casar com você.
O' Maria.

Entre as formas choreographicas, uma das mais communs é o cateretê ou: catira, dansa guarany; já o padre Anchieta fazia menção della, tendo, em muitas, que eram cantadas, substituído o guarany pelo portuguez.

Outra reminiscencia do indio é o canto anasalado; era corrente entre elles, e é ainda commum entre os cantadores do sertão, principalmente bahiano. Dos seus instrumentos o unico que chegou até nós é o maracá, com outro nome e outra feitura, pois é o nosso chocalho; mas o emprego e som são totalmente identicos.

No nordeste, o bailado: caboclinhos, tem todos os caracteristicos indigenas.

O rythmo de nossos irmãos das selvas evidencia-se em varias formas de nosso canto popular, alguns dansados, sendo frequente uma como que liberdade da melodia que passeia, por bem dizer, sobre a trama intrincada mas vigorosa do mundo rythmico; isto se vê nos côcos, martelos e desafios.

Quanto aos assumptos, o indio evita os de cunho amoroso, preferindo tratá-os comicamente, numa especie de lundu, não se esquecendo todavia que o lundu é de origem africana; tanto

este como o indigena talvez encontrem um verdadeiro succedaneo na *embolada* nortista.

Uma interessante opinião de Mario de Andrade, que convem registrada, é suppôr que o ar oratorio de certas cantorias, sem se enquadrar no acompanhamento, é uma revivescencia do canto-chão ensinado aos indios no inicio da catechese.

INFLUENCIA PORTUGUEZA

A acção lusa, incontestavelmente, é a mais preponderante, resaltando na quadratura estrophica, nos instrumentos europeus, em muitas formas musicaes; igualmente se evidencia nas dansas de roda, infantis, nas de cunho dramatico, como: *reisados* e *pastoris*, alguns verdadeiros autos.

Segundo Mario de Andrade, também de Portugal nos veio em sua remota origem a dansa nacional mais dramatica: *bumba-meu-boi*.

Interessante é que o fado não se deu bem com o nosso temperamento, e não medrou aqui. Em compensação, aclimatou-se exuberantemente em nossas plagas a *modinha*, que é o *lied* brasileiro, e cuja historia é já tão farta que será objecto do capitulo seguinte.

A musica portugueza começou seu dominio em Pernambuco, Bahia e São Paulo. Sob o reinado de D. João IV e D. João V, o gosto pela musica em Pernambuco attingiu o auge. As cerimoniaes religiosas podiam comparar-se ás de Lisbôa e Roma, tal o esplendor da harmonia, as cadencias e os novos rythmos, segundo a expressão do Dr. Ferreira da Costa, em seu livro: "A Colonização Brasileira"; eram ouvidas na Cathedral de Olinda e nas igrejas de São Benedicto, Santa Thereza e do Carmo.

Em 1810 a musica militar tinha já seu valor, e o piano estava muito espalhado em Olinda e Recife, possuindo esta ultima cidade, já naquele tempo, uma fabrica de pianos.

INFLUENCIA HOLLANDEZA

Justamente quando era tão promissor o movimento musical no norte do paiz, sobrevem o dominio hollandez; este povo culto, pertinaz, laborioso, sobrio e livre, trouxe como chefe o illustrado principe — Mauricio de Nassau, amigo das letras, sciencias e artes, fazendo-se acompanhar de insignes artistas, literatos e sabios. Haja vista os

pintores: Franz Post de Herlem e A. van Echmont.

Em 1649 é que foi fundada a bella "MAURICÉA". A Hollanda nesta epoca possuia musicos da maior projecção no scenario europeu; e, naturalmente, o principe mandou vir alguns delles no pouco tempo que governou Pernambuco, que até hoje usufrue beneficios daquella sabia administração, tão afastada e tão breve.

A musica religiosa hollandeza, em Pernambuco, misturou-se com a dos portuguezes, tendo a fusão das duas formas: protestante e catholica, redundado em vantagens para a arte, conservada e diffundida pela acção dos mestres com raizes nesse tempo.

A Historia regista que em 1640 um rico senhor de engenho mandou buscar a expensas proprias um afamado maestro francez, para transmittir aos pernambucanos os progressos da arte musical e o manejo dos principaes instrumentos.

INFLUENCIA ESPANHOLA

Faz-se esta sentir não só permanentemente em todas as lindes do paiz, como, outrosim, com grande intensidade actuou no dominio de Felip-

pe II, no Brasil inteiro. Os espanhoes, mais ricos de sentimentos artisticos que os portuguezes, muito agradaram os nacionaes com os: fandangos, boleros, malagueñas, rondinos, zapateados, seguidilhas, habaneras, tangos, e mais uma serie de musicas populares, cada qual mais attrahente, que, não ha negar, exerceram, por certo, no animo nacional, remarcada influencia, reflectindo-se, com vivas côres, em nossa estructura musical.

INFLUENCIA NEGRA

A musica popular brasileira resente-se vivamente da contribuição prestada pelos lybios; graças a elles, nossa rythmica offerece tão multiplos aspectos, qual mais bizarro e arrevesado. As palavras africanas enriqueceram nosso lexicon. Dentre os instrumentos entraram para a nossa musica popular: os atabaques, a puíta ou piuta, e o ganzá, a que demos o nome de reco-reco. O lundu passa por ter sido, a principio, uma dansa africana, excessivamente lubrica.

* * *

O Brasil, paiz novo, tendo sido colonizado por uma nação catholica, esta ainda é a religião

mais espalhada; mesmo porque, conforme disse Quintino Bocayuva, aqui no Brasil quem não tem religião é catholico; vale dizer, é a religião a que se diz filiar todo aquelle que, indifferente, jámais cogitou dessas cousas espirituaes, e lá vae acompanhando o terço sem saber por que nem para que.

E si nas grandes cidades ouvem-se nas igrejas composições de musicos patricios que podem ombrear, no genero, com as dos mais celebrados artistas estrangeiros, adentrando-se pelo interior, ainda se vêem ladainhas, benedictos, em triduos e novenas, cantados em forma de batuques, com auxilio das palmas das mãos e das plantas dos pés, tudo com um cunho frisantemente nacional.

A poesia continua inseparavel de sua irman gêmea — a musica. Esta, mórmente nos folguedos populares, nunca está só, e ambas têm o cheiro quente da terra, tresandando a rosmaninho e alecrim.

Esta singular agrestia constitue um dos mais assignalados caracteristicos de nossa musica.

Com relação aos costumes brasileiros, acontece aqui como em todos os quadrantes do mundo, desde os mais priscos evos: a musica sempre

esteve arraigadamente ligada aos costumes em geral, bem como a todos os actos sociaes, de caracter familiar: anniversarios, casamentos, baptizados, etc. Em muitos logares, até nos enterros, principalmente de pessoas gradas, a musica está presente, executando-se marchas funebres; si o enterro é de creança, tocam alegres dobrados. A musica é indispensavel, ainda, em todas as festas civicas: commemoração de datas nacionaes, visita de politicos, etc., em que não faltam as bandas de Santa Cecilia, a Euterpe, a Philarmonica, com seus indefectivos dobrados, que exhibem, innegavelmente, uma côr muito local.

* * *

Entre as tradições, contam-se, ainda, na actualidade, os Bailes Pastoris, por occasião do Natal e Anno Bom, onde se cantam lôas ao Menino Jesus; os Ranchos de Reis, as Cheganças, os Bumba-Meu-Boi.

Em todas estas festas o espirito portuguez é que preside; são cousas da velha Lusitania, moldadas ao novo Brasil. Nas Cheganças, por exemplo, o enredo consta de lutas com os Mouros; e o episodio da Nau Catharineta lembra "terras de Espanha e areias de Portugal".

Fernão Cardim, descrevendo um presepio na Bahia, em 1583, allude a um padre de nome: Barnabé Telo, que a todos deliciava com seu berimbau. São delle estas palavras: “Em um Natal passado no Rio, é ainda o irmão Barnabé que faz a lapinha, e alegra os circunstantes a golpinhos de berimbau”. Era, entretanto, um predestinado á humildade este irmão Barnabé, commenta Mario de Andrade; — “além do nome damnado que lhe pozeram, estava destinado a ter no mundo a só gloria de tocar berimbau. A não ser que se considere também gloria aquella paulada que levou na cara, dada pelo corsario francez quando a Visitação já ia de volta para Portugal. E assim, pelo berimbau, a coça e mais virtudes, se eternize nesta chronica, também, a memoria do irmão Barnabé”.

Os Pastoris são cantos acompanhados de instrumentos, em que, em frente ao presepe, se commemora o Natal. Do centro do Brasil para cima, é muito commum. Na Bahia houve uma certa Madre Carlina (Carlina Alves de Almeida Freitas) do Convento de Nossa Senhora dos Humildes, que se popularizou como poetisa pelos versos que escreveu para os bailes Pastoris.

Quirino cita os seguintes poetas de Pastoris.: João da Veiga Murici, Santos Reis, Olympio Pitanga, e o padre Maximiano Xavier de Sant'Anna. Outro, muito afamado, foi o major Patricio José de Souza, que, o seculo passado, em 1840, poz em solfa os Pastoris da Sociedade Natalense, fundada em Pernambuco especialmente para representar este genero de musica. Não raro, compositores baldos de inspiração adaptavam aos Pastoris trechos do Trovador, Traviata e Ernani, de Verdi, bem como outros de Offenbách; isto, porém, não passou de casos esporadicos.

Entre os costumes musicaes dois ha de uma belleza penetrante e que muito nos falam á alma, talvez pela ambiencia que os cerca — o palco immenso da natureza bravia; são elles: o eito e o mutirão. O eito, vem a ser o trabalho nas roças; e o mutirão, muxirão ou mutirum (no norte do Brasil, este ultimo nome) é o auxilio que se prestam uns aos outros, durante um dia, diversos agricultores, no tempo das plantações ou colheitas. Tanto um como outro são poetizados pela musica, num bello espécimen de canto coral dos mais lindos e enternecedores, numeroso e afinado, natural e sincero, em que ha duetos, tercetos e até quartetos!

Raro é aquelle que, ao ouvir, de uma certa distancia, trazidas nas asas do vento, estas harmonias, tão espontaneas e sentidas, consiga conter as lagrimas, que rolam como punhos pelas faces, tal a commoção irrefreavel que em nós desperta. O mundo interior que trazemos occulto, é muito maior do que pensamos, e muito mais antigo do que supponmos; a saudade atavica, este elo mysterioso de nossos avatares, que prende as cellulas humanas á monera primeva, quando desperta, apresenta-nos, num atomo de tempo, todo um incalculavel passado á flor do coração, á tona da mente, á luz dos olhos da alma.

* * *

No norte do Brasil, da Bahia para cima, predominam na musica popular os motivos e rythmos do negro e do indio; do batuque, que é cabinda ou cafre, e da *embolada*, que é yupirinan ou marajoara. A *toada* é monotona, exige poucos instrumentos acompanhadores. Della, provavelmente, provieram os rasgados, as mana-chicas, os miudinhos, acompanhados hoje pela viola de arame, ás vezes em collaboração com a sanfona.

Já a musica particularmente bahiana é mais languida e dolente, menos tragica que a do norte,

mais africana, como se nota nos lundus que conservam até palavras exóticas em seus textos.

A musica dos fluminenses mantém bastante affinidade com a da Bahia, devido ao facto de terem conhecido, por muito tempo, a musica brasileira e a africana, e pela razão tanto de o Rio como as principaes cidades bahianas serem litoraneas, o que eiva sua musica de uma certa dose de cosmopolitismo, embora velado.

A musica do sul é ainda um imperativo mesologico. Seu rythmo trae logo os requebros do tango e das chilenas. Em regra, a musica do norte é a dois tempos: chulas e maxixes; predominando no sul, o compasso ternario: valsas e rancheiras.

De sul a norte domina o rythmo syncopado, oriundo dos selvagens tanto africanos como dos americanos, o que constitue uma das primordias características de nosso folk-lore, o cerne da musica brasileira.

O maxixe é a danza nacional por excellencia, tendo brotado da plebe e se immiscuido nos salões das sociedades elegantes, soffrendo, antes, algumas modificações em seus passos, mas conservando a musica o mesmo calor e lubricidade.

A feitiçaria, como sabemos, é a remota mãe da musica. Combarieu, o inclito musicographo francez, inicia a sua alentada "Historia da Musica", em tres grossos volumes, demonstrando, com toda a proficiencia, que a origem da musica, socialmente considerada, isto é, da musica em conjunto, está na magia. Com effeito, desde os primordios da humanidade, ella preside os actos magicos, o que hodiernamente continua acontecendo com as populações selvagens, bem como com a baixa esphera social, entre os civilizados; tendo, com o advento do lyrismo religioso, se transformado na musica sacra de todos os paizes.

O fetichismo entre nós deriva-se de duas origens que se equivalem: africana e indigena; em ambas exerce a musica o papel principal.

Tive ensejo, uma vez, por mera curiosidade, de assistir a uma cerimonia destas, duas leguas, apenas, distante de uma grande cidade mineira, á plena luz meridiana, dirigida por u'a mulher, onde havia gente em profusão, de todo estalão social, muitas pessoas vindas de outras cidades e até de outros Estados, de automovel.

Antes de se começarem as consultas, cantavam e batucavam, horas a fio, pequenos trechos

de musica, de quatro, oito, ou dezeseis compassos; não havia instrumentos artificiaes; sómente a voz, palmas e sapateios.

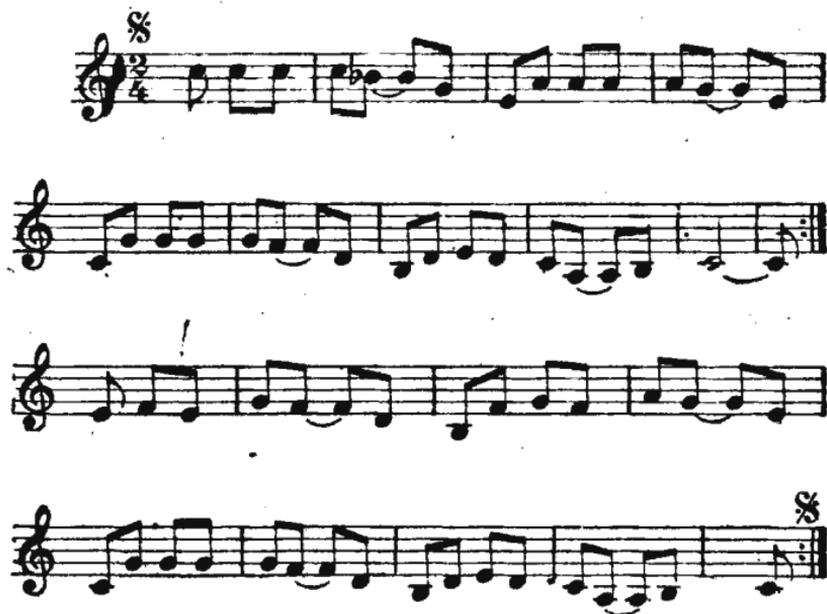
Com o fito de assenhorear-me das musicas, colhidas *in loco*, como a sessão era a portas fechadas, dentro de uma enorme sala, um dia permaneci do lado de fóra, e pude, então, reter as seguintes, cuja letra, inçada de palavras naturalmente africanas, não me foi possivel apanhar na integra. Eil-as:

1a) *Allegro*

*Quando eu chego, eu reso,
Quando eu piso é de vagá
Com licença de São Jorge
Pae Matheus vae consultá.*

2a) *Allegro*

proprio). O espirito chega assobiando, repetindo varias vezes o trecho seguinte, e despede-se da mesma forma, assobiando, de u'a maneira especial, baixinho, como si fosse a *bocca chiusa*, mas nitidamente; nesta musica, recebida do além tumulo, basta uma ligeira analyse, para descobrir-se logo o sabor afro:



No Rio de Janeiro, diariamente, como já dissemos no capitulo transacto, quem quizer, é só approximar-se dos morros: do Pinto, da Favella, etc., e das ruas asphaltadas de uma cidade super-

civilizada, ha de ouvir, o que diz Ascenso Ferreira:

*Zabumbas e bombos
Estouros de bombas
Batuques de ingonos
Cantigas de banzo
Rangir de ganzás.*

* * *

Um outro genero muito nosso, derivado de um costume do tempo da escravatura, é a nossa *berceuse*, que aqui se chama *acalanto*, ou, melhormente: *acalento*. São, em regra, pequeninos trechos, a maioria das vezes com letra propria para amedrontar creanças, a fim de que durmam depressa. Uma das mais conhecidas é a seguinte:

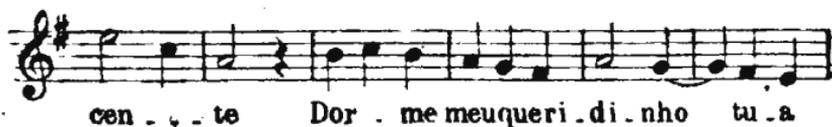


*João corta pau;
Maria mexe angu;
Thereza bota a mesa
Para a festa do tatu.*

Uma outra de uma ternura commovente, de letra muito infantil, tendo o rythmo de valsa len-

ta, e sendo, outrossim, bastante divulgada, é a seguinte:

“DORME, DORME, FILHINHO...”





o . sa Bem en ga . no . sa Pe . lo des . dem



E a m í . nha mamãe que . ri . da Que Deus com



el . le le . vou A qui na ter . ra sen .



ti . da Só . si . nha me dei . xou D.C.

*Dorme, dorme, filhinho,
Dorme anjinho innocente, (bis)
Dorme, meu queridinho,
Tua mãe está contente*

*A vida é mesmo triste
Eu bem sei, posso afirmar;
Ainda ha quem resiste
Dores de não supportar.*

*A vida é mysteriosa
Bem enganosa
Pelo desdem.*

*E a minha mamãe querida
Que Deus com elle levou
Aqui na terra sentida
Sózinha me deixou.*

*E a unica esperança
E' de um dia ella voltar;
Ouvir de novo, a lembrança,
De minha mãe cantar:*

Dorme, dorme, filhinho, etc.

* * *

Ha, enfim, uma grande quantidade de aca-
lantos, os quaes muito nos sensibilizam, pelas
reminiscencias que despertam.

— — —

No norte do Brasil, inclusive a grande ilha
de Marajó, é muito commum a dansa dramatica:
Bumba - meu - boi (nordeste) ou: Boi - bumbá
(Amazonas) em que se celebra a morte e a resur-
reição desse ruminante.

Ha, ainda, os cantos de trabalho, que servem
para regular os movimentos, e, com o mesmo ob-
jectivo, existem as canções dos pescadores, muito
communs no norte, ainda hoje, para a pescaria á
rede.

Digno de nota, é, também, um canto proprio dos cegos pedirem esmolas, por signal que muito terno; o que apresento, foi colhido por mim, em Sabará, ha uns dez annos; tempos depois, numa collectanea de Mario de Andrade, deparou-se-me o mesmo, apanhado por elle em um dos Estados do septentrião brasileiro, tendo, tão sómente, uma pequenina differença na melodia. Esta distancia dos logares onde foi encontrado, prova que é popular em todo o Brasil. Eil-o:



A letra é a seguinte:

*Com licença de vancê,
Bôa tarde meu sinhô,
Vim pedi vossa mercê
Uma esmola pru favô.*

*Tenha dó deste coitado,
Tenha dó e compaixão,
Que elle vive sepultado
Numa eterna escuridão.*

Não podemos deixar de fazer menção a mais duas formas de canto e dança, ambos do norte do Brasil, muito característicos; são elles: os “Caboclinhos” e o “Maracatu”. Os “Caboclinhos” constam de bailados, representando episodios da vida de certas tribus indigenas.

O Maracatu é uma dança dramatica, infalivel nos carnavacs nortistas; é tão apreciado pelos negros, que todos o julgam de origem trans-oceanica, mas o nome, derivado de maracá, indica a proveniencia amerindia.

* * *

Os folguedos infantis são de um encanto enternecedor, maxime para quem já vae dobrando o Cabo da Bôa Esperança... e que, de repente, ouve uma dessas cantigas nas quaes tomámos parte no alvor da existencia, quando ainda não ha a separação de sexos, e meninos e meninas, em ála-re revoada, brincam indistinctamente, sem conhecer ainda as maldades e dôres do mundo.

Os brinquedos infantis, musicados, são, geralmente, de roda. Quem ainda não cantou:

*O' ciranda cirandinha,
Vamos todos cirandar; etc.*

Ou, est'outra:

*Olha a rolinha,
Doce, doce,
Cahiu no laço,
Doce, doce,
Embaraçou-se, etc.*

E mais esta:

*Eu sou pobre, pobre, pobre,
Vou-me embora, vou-me embora, etc.*

Outra não menos commum, é a seguinte:



A letra começa assim:

Entra na roda linda roseira, — (bis)

Uma das mais bonitas que vi, também de roda, cuja letra não pude guardar, é esta:



Outra encantadora é esta, também de roda:

*A moda da carranquinha,
E' uma moda estrangulada,
Quem põe o joelho em terra
Faz a gente ficar pasmada.*

A musica começa assim:



Rythmo, som e côr, é o tríptico fascinante! Graça Aranha, em seu livro: "Viagem Maravilhosa", põe, por delicadeza, na bocca de um personagem, esta phrase: — "Emquanto existirem um negrinho e uma negrinha no Brasil, o Carnaval não se extinguirá".

Na verdade, muitas pessoas, que nos parecem de fino escol, lá vem o dia em que desmentem esta nossa presumpção, quando descobrimos que são fervorosos apologistas desta abrutalhada festa pagan, de consequencias sempre tão deploraveis; é, porém, o sangue guarany, engrossado pelo sangue afro, que lhes borbulha nas veias, impellindo-as para este desvairado pandemonio; o peso da tara atavica, de fundo ingenito, supplanta e esmaga a educação aprimorada que deviam possuir.

Para dizer o que é o Carnaval e a relação que tem com a musica, vamos passar a palavra a dois eminentes escriptores nossos, e que não falam de oitiva, mas depois de o presenciar innumeradas vezes no Rio de Janeiro, onde é mais completo. O primeiro, é Renato de Almeida; eis o seu judicioso conceito, que se acha em sua "Historia da Musica Brasileira":

“O carnaval, principalmente do Rio de Janeiro, é a festa mais empolgante da terra, cujo espirito melancolico se desforra, nesses dias, num delirio de alegria e vibração. E’ um estonteamento dos sentidos. Ha a fascinação da côr e do som. Nas multidões frementes a polycromia é um deslumbramento das côres quentes e primarias, dos vermelhões, dos verdes, dos amarellos, dos azues, nas fantasias espalhafatosas, nas fitas das serpentinhas que se entrecruzam e embaralham, e nos confettis que bailam no ar... Animando o quadro ha cantos lascivos, vozes atordoantes, gritos estridentes, chocalhos, reco-recos e pandeiros, clarins agudos, falsetes caprichosos, o bater grave e soturno dos bombos, na cadencia ruidosa do *Zé Pereira*. E essas multidões inquietas, doidas e extasiadas de prazer, são voluptuosas e reflectem, nos seus cantos, esse fremito insopitavel do desejo. As canções são feitas para serem dansadas e suas musicas são os sambas e maxixes languidos, requiebrados, picantes e maliciosos... E’ uma nova bacchanal, de loucura e ebriez communicativas, pelo fluido da côr e do som, que se combinam num mesmo desvario tumultuoso e multiplo. Não ha mais aquelle recato em que vive recolhido o nosso

espírito, mas transbordamento, excitação, delírio. Nas notas quentes dos sambas, nos seus compassos agitados e febris, movem-se desejos, ardores e vibrações, e as dansas menciadas com desenvoltura acompanham o capricho do batuque, nesse ambiente pagão e desregrado. Esta musica constitue-se de motivos puramente brasileiros, sentindo-se a influencia africana que predomina. Por ella é que se faz a grande infiltração do rythmo negro no Brasil; a sua cadencia, o seu ruido, a linha melódica, tudo traduz o movimento agreste e vivaz, de um colorido estranho e berrante, que bem revela a materia virgem em que é criado. O samba do carnaval, feito para ser cantado e dansado, é todo elle primario, directo, sem concessões sentimentaes, e rude, sendo seus instrumentos principaes — flautas, cavaquinhos, pistões, ganzás, pandeiros, reco-recos e chocalhos. Cria um ambiente sonoro imprevisto e languido, com todas as notas de alegria, magua ou despeito, mas sem a dissonancia do *jazz-band*. Este é, sem duvida, muito mais rico, porque o rythmo é extremamente mais variado, emquanto o samba está dentro da consonancia commum. A criação popular do nosso samba é uma das maiores realizações do temperamen-

to artistico brasileiro, inconfundivel e humano. Ahi, nem o artificialismo corruptor, nem a imitação esteril; toda a vida freme, multipla e variavel, no fundo inconsciente da raça. Nesse mundo ha uma grande maravilha a criar e nessa materia uma perenne inspiração brasileira. Enquanto o "choro", outra deliciosa expressão de nossa musica, soffreu até certo ponto influencias estranhas, o samba as evitou, ou antes, foi bastante forte para dellas se livrar. O "choro", também africano, foi um pouco adaptado ao meio e por ser mais languido e accessivel ao portuguez, ligou-se insensivelmente á modinha, de cuja cantilena se aproxima. Não tem a vibração e o colorido do samba e não raro é monotono e alambicado.

O samba é a musica do carnaval por excellencia e no seu movimento voluptuoso e febril ha toda a nossa alegria, vindo os motivos de melancolia encobertos sempre em sarcasmos que evitam a tristeza. Um cabedal enorme de folk-lore existe nos seus versos desordenados, onde muito verteu a sabedoria popular, deixando intacta a sensibilidade nativa. Agora que o espirito moderno, libertando a arte brasileira da imitação e do passadismo, procura integral-a na terra, onde estão as

fontes inspiradoras que a cultura universalizará, todos estes motivos ardentes do canto popular servirão para a grande construcção de nossa arte. No samba, por exemplo, a força interior e expressiva está na propria rudeza e na sua liberdade desabusada, e exprime a alma popular, o fundo inconsciente da gente, com enlevo ou zombaria, **mas cheio** de emoção e encanto. A modinha, embora com as deformações soffridas, o chôro e o samba, sobretudo este, suscitarão no nosso musico as energias poderosas da criação, para revelar o paiz, na essencia mysteriosa de sua alma profunda”.

O outro escriptor é Graça Aranha, que *tece*, com muita *graça*, no final do seu livro “Viagem Maravilhosa”, uma *teia* scintillante de considerações sobre o carnaval, orvalhada de futurismo, por isto mesmo muito realista. Vejamol-a:

“Carnaval, maravilha do ruido, encantamento do barulho. Zépereira, bumba, bumba. Falsetes azucrinam, zombeteiam. Viola chora e espino-teia. Melopéa negra, melosa, feiticeira, candomblê. Tudo é instrumento, flautas, violões, recos-recos, saxofones, pandeiros, latas, gaitas e trombetas. Instrumentos sem nome inventados subita-

mente no delirio da improvisação, do impeto musical. Tudo é canto. Os sons sacodem-se, berram, lutam, arrebetam no ar sonoro de ventos, vaias, klaxons e aços, estrepitosos. Dentro dos sons movem-se as côres, vivas, ardentes, pulando, dansando, desfilando sob o verde das arvores, em face do azul da bahia, no mundo dourado. Dentro dos sons e das côres movem-se os cheiros, cheiro negro, cheiro mulato, cheiro branco, cheiro de todos os matizes, de todas as excitações e de todas as nauseas. Dentro dos cheiros, os movimentos dos tactos violentos, brutaes, suaves, lubricos, meigos, allucinantes. Tactos, sons, côres, cheiros que se fundem em gostos de gengibre, de mendobim, de castanhas, de bananas, de laranjas, de boccas e de mucosas. Libertação dos sentidos, envolventes das massas freneticas, que maxixam, gritam, tresandam, deslumbram, saboreiam, de Madureira á Gavea, na unidade do prazer desencadeado. Carnaval. Tudo effemina-se. Gloria da mulher. Ella, para ella e por ella. Inversão universal. Homens-femeas. Mulheres-machos. Retorno ancestral ao culto lunar, ao mysterio nocturno. Desforra da femea. Resurreição das bacchantes, das bruchas, das diabas. Missa negra, tragedia negra, ma-

gia negra. Triumpha a negra, triumpha a mulata. Musica, fanfarra, prestito, maxixe, samba. No nocturno da Praça Onze, o negro e o castanho dominam os vermelhões das caras, das mascaras e das vestimentas alacres, vibrantes. Automoveis e bondes faiscam, illuminam, enfeitam. Tudo aperta-se, roça-se freneticamente, gostosamente. Os ranchos cantadores rompem a massa colorida, esquentada. Os cheiros doidos alvoroçam-se e embriagam. Para matar a sêde dos cantadores, dos berradores, os refrescos de côco, os gelados de limão e abacaxi. Para a fome, os bolos de negramina, pés-de-moleque, alçaçar, tapioca, manauê. Africa, Bahia, Brasil. Irrupção de benguelas, congos, carapinhas, beiçolas, ancas, peitarias. Sobre os corpos pretos, a illuminação do ouro, da prata, das contas e das roupas, de onde as côres saltam em delirio, amarellas, vermelhas, azues, verdes. Musica de coreto. Bateria. Cantoria infinita, confusa, das boccas pretas, abysmaes. Melopéas plan-gentes para palavras canalhas. Fura a immobilidade ondulante um grupo de bahianas, dansando, cantando, saracoteando a grossa luxuria negra, farejadas, seguidas por gorillas assanhados de beiços compridos, pulando lascivos. As bahianas chei-

ram a cravo, a baunilha e a femea. O mondronguinho também fareja, aspira, entontece, empallidece, suspira, exclama:

— Se em Portugal houvesse bahianas, eu não sahia de lá!

As bahianas suspendem as saias rodadas e dansam, nos requebros das ancas, no arranco das umbigadas. A sensualidade é religiosa. O rythmo dos ranchos é sacerdotal. E' o drama sacro, grave e profundo. Na base da magia, o culto. O carnaval espiritualiza-se. No seu immenso manancial recebe as correntes das crenças, dos cultos, que se transformam em festas. Também ahi desaguum os cantos e as melodias de todo o povo do Brasil".



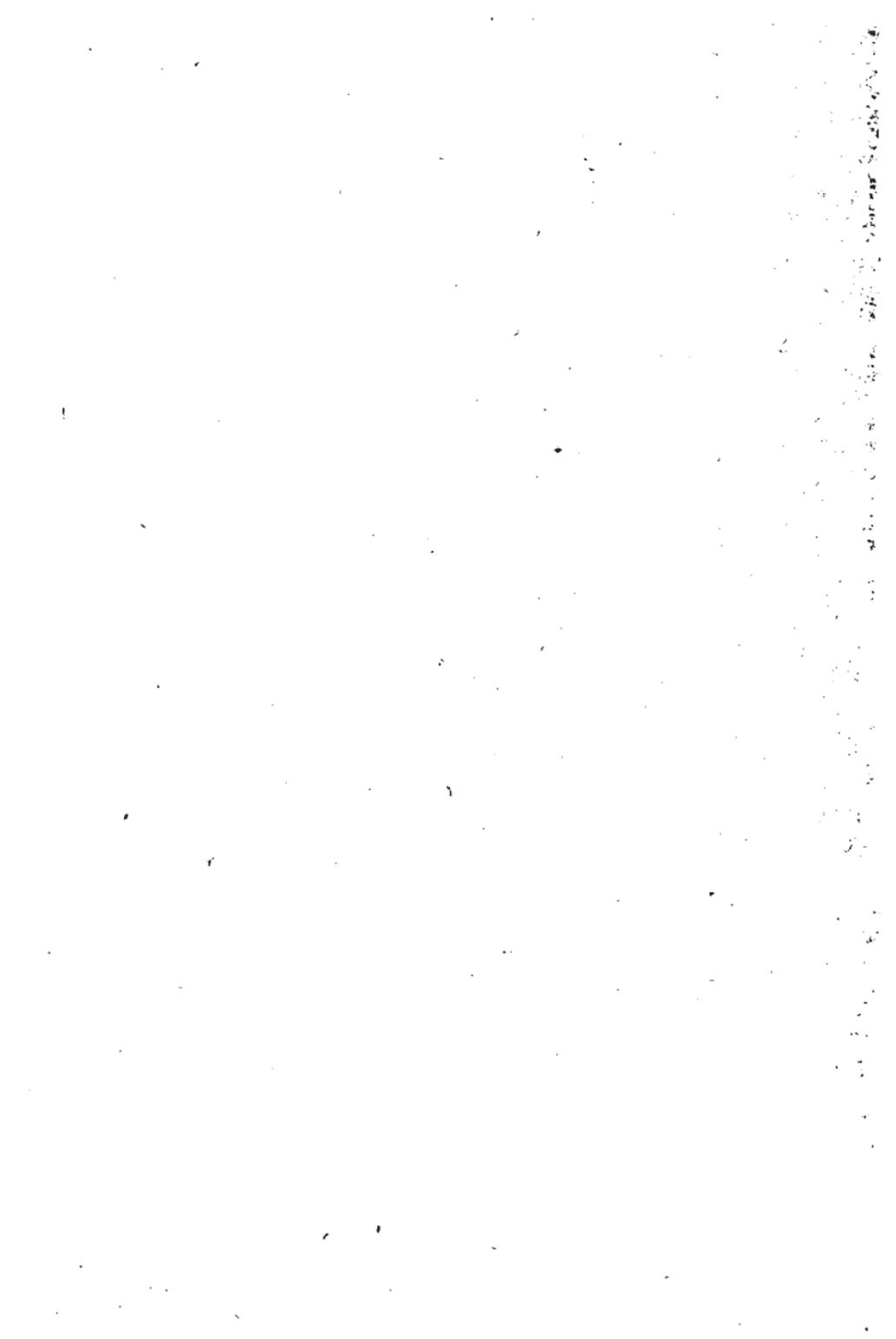
Como nossa inexperiente e desautorada pena não seria capaz de descrever com tamanha arte esta festa tão querida pela maioria dos brasileiros e tão anathematizada por uma pequena minoria que vê no Carnaval um dos maiores flagellos da patria e uma vergonha para parte da humanidade que o adopta, damo-nos por muito felizes por ter encontrado duas aureas chaves com que podemos fechar este fragillimo capitulo.



CAPITULO V

CARACTERISTICOS DA MUSICA BRASILEIRA

A "modinha", protótypo da arte nacional; sua origem, seu desenvolvimento; o espirito que a creou; escriptores de modinhas do I e do II Imperios. A musica litoranea e a do centro do paiz. Caracteristicos da musica brasileira quanto ao rythmo, forma e melodia. Generos. Compositores de musica popular.



Muitos entendem que a modinha nos veio do velho Portugal; a palavra, com effeito, é derivada de: *moda*, ou: *mote*; entretanto, outros ha que a julgam uma variante das serranilhas gallegas; uma vez, porém, nas musicaes plagas do vasto Pindorama, fortes e novas influencias actuaram sobre ella, abrasileirando-a de tal forma, que perdeu toda a feição de origem: naturalizou-se.

A modinha é para nós o que a aria é para os italianos, a canção para os francezes, o *lied* para os allemães, a saga para os escandinavos, os rãgas para os indus.

Não falta quem a considere derivada do fado; esta opinião, entretanto, não resiste á menor critica; basta ponderar que todos os fados se parecem e que a modinha pode variar ao infinito. Ella aqui se adaptou perfeitamente ao meio, tomando forma propria e inconfundivel; o texto é sempre sobre cousas e sentimentos nossos, possuindo uma cadencia de uma languidez embaladora; dir-se-á que é ella uma especie de acalanto para

gente grande. Em regra, é sentimental, em tom menor, contendo, o mais das vezes, dois themas: um delles como que um recitativo, bem melódico, seguido de uma especie de estribilho, também apaixonado, e o instrumento com que melhor se casa é mesmo o violão.

A modinha está espalhada por todo o paiz e se presta a todo genero de descripção: os caprichos do destino, surpresas do amor, o feitiço do luar, o mysterio das estrellas, as vozes da natureza. Alta noite, numa serenata, acompanhada por violões, cavaquinhos, violino e flauta, a modinha tem um encanto singular e communicativo! e foi no meio da rua que ella nasceu; só depois penetrou os salões fidalgos, e, então, o cravo e o piano se dignaram acompanhá-la.

Tanto no I como no II Imperios, a modinha reinou entre nós, tendo, até, atravessado o oceano e feito as delicias das gentes de Portugal, que não mais a conheciam, por ter-se criado e crescido em terras outras, si é que sua ascendencia está mesmo do outro lado do Atlantico.

Não foi desdenhada por nossos musicos de prol, pois José Mauricio e Carlos Gomes compuzeram varias.

São innumeráveis os autores de modinhas entre nós. Todavia, como diz muito bem Renato de Almeida, “as anonymas são talvez as melhores, nascidas não se sabe onde, nem quando, nem como, vindas da alma popular, brotando como a herva dos caminhos, ou como a agua das rochas, na contemplação das cousas mysteriosas que nos cercam e inquietam; são as que surgem como um eco das vozes multiplas da terra, irrompendo do fundo do peito humano, imitando os passaros e traduzindo os sons desconformes da harmonia dos seres.”

Uma das melhores conceituações da modinha foi feita por um estrangeiro, — Lord Beckford, quando se encontrava em Lisbôa, em 1787, epoca em que se achavam em voga, na côrte portugueza, as modinhas brasileiras. As palavras deste Lord, citadas por Sylvio Romero, são:

“Quem nunca ouviu este original genero de musica, ignorará, para sempre, as feiticeiras modinhas que teem existido desde o tempo dos sybaritas. Consistem em longos e interrompidos compassos, como se faltasse o folego para o excesso do enlevo, e a alma anhelasse unir-se a outra alma identica de algum ente querido. Com infantil des-

leixo, insinuam-se no coração, antes de haver tempo de o preparar contra a sua voluptuosa influencia; imaginaes saborear o leite, e o veneno da sensualidade vae calando no intimo da existencia”.

Cernicchiaro, ás pags. 55 e seguintes de sua optima “Historia da Musica no Brasil”, trata com muita proficiencia e grande elasterio da modinha, e grande parte do que para aqui vamos trasladar, della é que foi tirado. Como se vae vêr, elle afasta a idéa de sua procedencia lusitana, elegendo-lhe por mãe a bôa terra: Bahia.

“A modinha floresceu na classica Bahia, onde, de resto, nasceu e criou-se. Attingiu o apogeu, no sec. XIX, graças ao talento de muitos compositores, os quaes escreveram elegantes modinhas, quasi todas caracterizadas por um constante accento apaixonado, expressivas, de amoravel languidez e colôrido, muito meridional, ou melhor dito, genuinamente brasileiras.

Entre os innumeraveis escriptores de modinhas, ainda do Brasil imperio, podemos citar: Domingos da Rocha Mussurunga, cultissimo musicista; José Pereira Rebouças, Damião Barbosa, Joaquim Silverio de Bithencourt e Sá, Maciel Thomé, Don Augusto Balthazar da Silveira, padre

Sant'Anna, padre Pinto da Silveira Telles e o famoso Xisto Bahia, espirito de harmoniosa graça, inimitavel pela maneira especial com que sabia cantar tanto as proprias modinhas como as de alheio punho. Entre as suas canções mais applaudidas tiveram grande popularidade as seguintes: "Quiz Debalde", "O Mulato", "A Mulata", "Isto é Bom", "Eu sou Mulata vaidosa", "Mimosa", "A Preta Mina", "Sempre Ella", "Tiranna", etc. E era de vêr-se como este musico ingenito, apesar de não conhecer uma nota de musica, sabia commover todo um auditorio. Em seus lundus, também, não temia confronto.

Neste ramo alcançaram muita fama outros bahianos. Era um Tobias Barreto (não se trata, naturalmente, do philosopho sergipano, que, aliás, era musico) que deliciava, ao lado de Antonio Gonzaga, as reuniões familiares distinctas da Bahia e igualmente do Rio; era um Chico Cardoso, que com tanta expressão cantava suas inspiradas modinhas, principalmente esta: "Do que me serve esta vida"; muito sentimentaes eram estas outras modinhas suas: "Deste-me o riso dos anjos", "Vae, ó sensivel saudade, lá onde está Arminia", "Foi por causa dos ciumes", etc.

Ainda na Bahia: o violinista José de Souza Aragão, autor de uma centena de modinhas; Anacleto Rufino de Carvalho, musico e poeta; delle são: “Os dois Anjos”, “A Esperança”, “Gratidão”, “Uma vida sempre triste”, “Adeus”, “O Canto da Gruta”, “O meu Penar”, “Lares que outrora habitei”.

Os irmãos Possidonio e Olegario Pinto da Silveira Salles, autores de um bom numero de bellas modinhas, entre as quaes destacamos: “O Canto do Bardo”, “Deixa, mulher”, “Não sei o que sinto nalma”, que se tornou tão popular, e mais: “Canto da Consciencia” e “Saudades de Maria”.

Entre as modinhas de Don Augusto Balthazar da Silveira, sobresaê: “Lamento”, que é tida como uma das mais candidas composições no genero.

A maior parte dos cantadores de modinhas bahianos era composta de habeis tocadores de violão, como foi o notavel Cazuzinha, filho de José de Souza Aragão, natural de Cachoeira; são delle: “A Mulher Cheia de Encantos”, “Quero Partir”, “A Nebulosa”, “Os Sonhos”, “Minha Lyra”, “Tarde e Bem Tarde”, “As Bahianas”, “O Gigante de Pedra”, “Enlevo d’Alma”, etc.

Um espirito de poeta illustre, cantor e compositor foi José Bruno Correia, autor de bellissimas paginas de modinhas, tendo logrado bastante fama as seguintes: “Nada Possuo Neste Mundo”, “A Vingança dos Anjos”, etc.

Outros dignos emulos dos trovadores e compositores precedentes, são: Dalmacio Negrão, J. Alves de Mello, José da Cunha Muniz, Chico Sepulveda, Quinquim Bahia, Joaquim do Bom Jesus, Custodio de Santo Amaro, Evaristo Ferreira de Araujo, etc., etc.

No Rio de Janeiro gosaram de igual fama como compositores e cantadores de modinhas, os seguintes: João e Souza Martins, autor da modinha: “Lilia, eu parto”; Claudio Geremias da Silva Jacques, que, entre outras, escreveu as duas graciosas modinhas: “Quando seu bem vae-se embora”, e “Tu és a estrella” (1860); J. Albernaz, que em 66 publicou duas modinhas encantadoras: “Si eu morresse amanha” e a: “Despedida de um voluntario”.

O professor de musica e de piano — Luiz de Castro, obteve successo com a: “Visão d’Amor”.

Não menos bellas são as deixadas pelo professor de musica: J. J. Arvellos, que musicou uma

poesia de Laurindo José da Silva Rabello: “Desalento” e “Donzella, por piedade não perturbes”, com acompanhamento de piano.

O referido poeta Laurindo Rabello também compunha musica e foi muito feliz quando poz solfa em sua bella poesia: “Si eu fôra poeta”.

M. Joaquim Maria foi um scintillante talento de artista! extraordinario musico, insigne violinista e violoncellista, tocava, ainda, violão como ninguem, e legou-nos lindas modinhas.

Chico Albuquerque, o amigo inseparavel do grande flautista — Calado, enriqueceu a collecção de modinhas da epoca.

João L. A. Cunha, conhecido pela modinha que fez: “Escuta” sobre versos do Dr. J. J. Alvares de Azevedo.

Merece especial menção o marquez de Sapucahy: Cândido José de Araujo (1794 - 1875) que, não obstante ser homem de Estado, de subido valor, ainda achava tempo para fazer de seus versos bellas modinhas, compondo, também, a musica, as quaes fizeram epoca na sociedade aristocratica de seu tempo. Mencionemos, apenas, duas dellas: “Mandei um eterno suspiro” e “Já que a sorte destinara”.

Outros que desfrutaram nomeada: Antonio Rocha, Anselmo, Heleodoro, França Junior, Domingos Marcondes, Plinio de Lima, Dr. Palma, Maura Carijó, Venancio Costa, Fagundes Varella, Peçanha Povôa, quasi todos, poetas, cantores e musicos, e que fizeram naquelles dias que não voltam mais as delicias dos salões do Rio de Janeiro, Bahia e São Paulo”.

Na actualidade reside no Rio de Janeiro um valoroso trovador, poeta brasílicamente grande, cantor genuinamente nacional; é: Catullo da Paixão Cearense. A sua consagração como artista perfeito e acabado, o sello da arte, imprimiu-lhe na testa olympica Julio Dantas, o principe dos vates portuguezes, o dia em que lhe deu um beijo, de luz.

O inclito Cernicchiaro, depois de falar em todos esses, enumera, talvez por gentileza, entre nossos compositores de modinhas, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga; entrementes, a plethora de erudição de ambos vem em detrimento da espontaneidade e simplicidade que devem caracterizar este genero plebeu, permanecendo suas composições em um nivel mais elevado, como bel-

las e finas melodias ou arias. Já Carlos Gomes, apesar de ter sido quem foi, compoz modinhas muito accessiveis e que andaram de bocca em bocca, como estas duas: "Quem sabe?" e "Suspiro d'Alma", esta ultima de 1859.

Vincenzo Cernicchiaro colloca Minas Geraes num logar infimo, respeitante ás modinhas, no que é menos justo. O numero de modinhas e de compositores populares, entre nós, é, igualmente, incomputavel; o que aconteceu, é que, Estado central, suas modinhas, na grande maioria, permaneceram dentro dos socavões de suas montanhas. Possuo uma rica fantasia para violino e piano, sobre os motivos de uma das mais bellas modinhas que conheço; a letra, que também é um primor, dizem que é da lavra do festejado poeta diamantinensê: Aureliano Lessa; intitula-se: "Por entre as trevas da noite". A peça que possuo tem bastante valor violinistico, e é de autoria de: João Luiz do Prado Mineiro, que, não obstante o sobrenome, trata-se de um violinista amador, de São Paulo, conforme affirmou o saudoso maestro José Ramos de Lima, que foi quem me offertou o manuscrito. Ha mais de cincoenta annos que o maestro Ramos de Lima o possuia; é tão linda,

e o arranjo para violino tão bem architectado, que eu me permitti fazer delle uma revisão, dando-lhe um dedilhado e um systema de arcadas mais consentaneos com os progressos da technica violinistica.

Mao grado nosso, a quasi totalidade das modinhas, como tudo que provém da turba-multa, jaz ignorada por este mundo de Deus, e, assim, perdem-se verdadeiras joias musicaes, que, mediante pequeno polimento, poderiam figurar nos mais finos salões de concerto e contentar os mais apurados gostos.

* * *

A musica litoranea differe da do centro do paiz, em que, nesta, o espirito nacional é mais puro, mais pronunciado; e naquella ha sempre uma côr e character mesclados, devido ao permanente contacto com os ádvenas de toda procedencia. Assim é que nas grandes cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, o elemento exotico offerece um constante entrave, com tendencias a vencedor, ás expansões autoctones. Felizmente, porém, agora, varios de nossos melhores musicos já se aperceberam disto, e teem salvo muitas cousas

bôas, immortalizando-as no pentagramma e perpetuando-as no disco phonographico.

* * *

A musica brasileira ainda não nasceu; tem, sómente, deixado escapar alguns vagidos, e isto mesmo apenas do ultimo quartel do seculo passado para cá. Já dissemos e convém repetir: uma nação, um povo, emquanto não se typifica, sua literatura e artes proprias, também, acompanham o estado de amalgama. Todavia já se descobrem as linhas mestras, e o rythmo binario tomou conta das plangentes modinhas, e muita cousa se annuncia nos syncopados do samba e do maxixe. A forma é de uma variedade espantosa! dansas e cantigas de toda especie, aguardando, tão sómente, que nossos musicos de prol ponham de parte seu desdem e volvam a attenção sobre ellas. Quanto aos generos, por tudo que ficou dito para traz, estamos perfeitamente aptos a aquilatar de sua multiplicidade em tudo aquillo que nos herdaram, entre outras raças, portuguezes, negros e indios, pelo que nos dispensamos de novamente abordar o assumpto.

* * *

Chamamos musica popular, não estas nimia-mente regionaes, de côres barbarescas, mas as musicas que, não sendo de caracter erudito, giram livremente nos salões de bailes, nas reuniões intimas das casas de familia e nas serenatas.

O Brasil é riquissimo neste ramo, tendo nos amadores o maior impulso; é de um caracter tão arraigadamente nacional, que, mal comparando, podemos dizer: em nossa flora musical, este genero equivale ao pao-brasil; tal a côr viva, rubra, inconfundivel, e tal a profusão em que existe. Tanto nas grandes cidades como até nos villarejos, não faltam compositores, sendo que, muitas vezes, é este genero simples uma valvula por onde alguns genios musicaes, incubados por falta de estudo e instrucção, deixam escapar as faúlhas do vulcão que lhes corroe as entranhas, e que, mais tarde, através de successivas gerações, verdadeiras estratificações animicas, vae, não raro, manifestar-se com toda a sua pujança num de seus rebentos, como aconteceu com Bach, com Mozart, Beethoven e Schubert, resultantes que foram de todo um passado accumulativo de dons e tendencias musicaes.

Como dissemos, cada cidadezinha poderia fornecer material para um capitulo; entretanto,

na obscuridade de sua modestia e pretensão, é natural permaneçam trás as cortinas, cedendo lugar ás metropoles, cujos autores, devido ao meio em que vivem, tem a dita e a facilidade de se tornarem conhecidos.

Vamos, pois, repetir aqui o que annotou Cernicchiaro na obra citada, visto como, com a menção honrosa que fez, immortalizou um bom numero de compositores populares da segunda metade do seculo passado.

Salvador Fabrigas compoz e publicou em 1851 cinco graciosas quadrilhas para piano: "Jardim Botanico", "Mãe d'Agua", "Paquetá", "A Penha" e "A Cascata da Tijuca". E' delle, também, a bella modinha: "O' Virgem".

Ainda em 1851, foi publicada uma quadrilha que muito agradou, de nome: "Primeiro Amor" e de autoria de Candido José de Araújo Vianna.

Antonio Luiz de Moura, afamado clarinetista, figura como autor de uma quadrilha intitulada: "O incendio do Theatro de São Pedro Alcantara", assim descripta: "O Espectaculo", "O Incendio", "Lamentações", "Projecto de Reedificação" e "Inauguração". A razão de certas quadrilhas te-

rem cinco nomes é porque as nossas quadrilhas compõem-se de cinco partes, ou sejam, cinco peças em que cada uma é uma quadrilha; para tocar, pode-se executar cada uma isoladamente; mas para dançar, dá-se o nome de quadrilha ao conjunto das cinco.

O mesmo snr. Antonio Luiz de Moura, em 1857, além das musicas de dansa, deu á luz quatorze bellissimas peças para canto e piano.

Jorge Henrique Klier, o mais distincto tocador de clarineta do seculo passado, entre nós, fez-se conhecer em 1852 como compositor de musica leve, publicando as seguintes composições para piano: "Leonidia", quadrilha; "Regret", valsa; "Sylphide", schottisch.

J. J. Campos (1853), musico de nome, na epoca, deixando um grande numero de musicas para dansas, umas publicadas, outras em manuscripto.

J. A. Horta em 1853 compoz a quadrilha: "O' Oliveira", de grande successo entre suas varias obras.

Aureliano Quintino dos Santos popularizou-se com a quadrilha "O Acaso".

Em 1857, a linda valsa "A Promessa Esquecida" invadiu toda a Capital da Republica, e é de autoria do fertil compositor: Lucio de Laura, especialista no genero.

J. L. A. Cunha não escreveu para bailes, mas teve nome com as modinhas: "Já não vive a minha dôr", "Os teus olhos", "Dá-me um beijo", "Que queres mais", "O Descrido", "A Despedida".

Candido Dias da Silva, além das musicas de dança, foi muito apreciado pela modinha "Morrer, sim; deixar-te, não".

Teve grande repercussão a polka: "Pelo Sexo", de Antonio Souza Proença.

Almeida Cunha escreveu varias musicas de dança, a modinha: "Eu Sinto Angustia", e o romance: "O Cego".

De J. Pinto Tavares, é muito applaudida a quadrilha: "Paulistana".

De João Baptista Cimbres, destacam-se: a valsa "Mineira", a modinha: "Siciliana" e a polka: "Bahiana".

J. S. Aragão, rival dos melhores compositores de musica de dança do tempo, foi muito feliz com sua modinha: "O que eu vi".

Francelino Domingos de Moura Pessoa, autor de uma infinidade de musica para baile, celebrizou-se com a polka "Faceira".

Felix de Mello, pianista e compositor de merito, escreveu a sentimental polka: "Como as moças amam", e a "Paixão das moças".

O insigne musicista Henrique Alves de Mesquita ficou muito conhecido e estimado por suas quadrilhas: "Soirées Bresiliennes" e "Raios de Sol", duas joias de fino lavor pela originalidade e gosto.

Nesse tempo tornou-se popularissima a compositora: Chiquinha Gonzaga, cujo acervo musical é assombroso, tal a facilidade e engenho com que compunha não só para dansa, como para revistas e operetas. Este anno de 1935 foi celebrado no Rio de Janeiro seu jubileu, pois fez cincoenta annos que, em 1885, foi levada uma opereta sua intitulada: "Côrte na Roça", libreto do escriptor Palhares Ribeiro, e representada por uma companhia portugueza, a do empresario Souza Bastos, no theatro: "Principe Imperial", que é o mesmo que mais tarde passou a chamar-se: S. José, e que hoje tem o nome tão modesto de: "Casa do Caboclo".

Escreveu, até, uma opera comica: "As Tres Graças", cujo libreto é de nosso actual ministro em Bruxellas: Dr. Luiz Galhardo.

Dona Chiquinha Gonzaga é, incontestavelmente, a rainha de nossa musica popular, pois alcançou a representação de 72 peças com musica de sua autoria, libretos de nossos maiores literatos, tendo, ainda, cinco ineditas.

Editou mais de mil musicas, quasi todas logrando o maior successo; entre ellas, as cançonetas: "Para a cera do Santissimo", "Dona Adelaide", o "Corta-jaca", sendo esta ultima cantada na Europa, onde foi publicada, clandestinamente, na Allemanha e na França. O bailarino Duque apresentou á America do Norte musicas de D.^a Chiquinha, onde alcançaram, igualmente, brilhante exito.

J. Soares Barbosa, que se tornou popular com a polkinha: "Que é de a chave?", publicada em 1881. Um meu amigo contou-me que certa vez, nos Campos Eliseos, em Paris, foi surprehendido com uma banda tocando esta polka, o que o commoveu até as lagrimas, pela saudade da patria que despertou.

Grande successo obteve, outrossim, o lundu: "O Snr. Padre Vigario", autoria do mesmo — J. Soares Barbosa.

Alexandrina Maciel de Oliveira, pianista, autora da polka: "Não Creio".

Felix F. de Oliveira, notavel pianista de bai-les, autor da bellissima valsa: "Cuidadosa".

Ayres Borges grangeou fama com a polka carnavalesca: "A Bisnaga".

O grande pianista e professor Frederico Mallio, fallecido não ha muito, não se pejou de derramar seu talento musical numa serie de musicas populares, entre as quaes a brilhante valsa: "Arinda".

De A. Soares de Mendonça, é a valsa: "Minha Estrella".

F. Raymundo Correia também se evidenciou como compositor de musicas dansantes.

Manoel Joaquim Maria compoz a celebre polka: "Careca não vae á missa", em resposta á não menos celebre: "Capenga não forma", obtendo ambas grande successo popular (1867).

L. A. Dias, também em resposta a uma dellas, fez a polka-lundu: "O careca tem chinó".

Guedes da Silva compoz na mesma epoca uma polka de grande divulgação: "Barrigudo não dança", e é o autor da conhecidissima quadrilha: "Rocamble" que correu todos os quadrantes deste immenso Brasil.

Foram, ainda, entre muitos outros, escriptores de fama: João Elias da Cunha, em Rio Claro; Luiz Pedrosa, Cruz Ferreira, Alice de Castro, autora da habanera: "Jo-Jó Carlinhos"; o Dr. Souza Pontes, sob o pseudonymo: Fausto Zosne; João Alves Pinto, autor da polka: "Moça Faceira".

* * *

Essa enumeração é, apenasmente, dos compositores que residiram no Rio de Janeiro. Quantas paginas, entrementes, seriam necessarias para um transcurso pelas outras capitães e cidades brasileiras? Em Minas Geraes, por exemplo, em qualquer de suas velhas cidades: Ouro Preto, S. João del Rey, Sabará, Barbacena, a producção é inestimavel! São tantas as pequeninas joias neste genero galante, espontaneo e simples, como as gemmas preciosas que dormem no fundo de seus innumeraveis rios, e nas gargantas de suas montanhas. Haja vista a poetica valsa: "Saudade de Ouro Preto", em certos logares conhecida por "Lau-

ra", e que hoje ganhou fóros de nacional, cujo autor permanece desconhecido, mau grado a *enquete* aberta recentemente num dos periodicos de Bello Horizonte, ou melhor, á qual se emprestam diversos autores, sem se saber qual o verdadeiro.

Em Barbacena, aqui em Minas, para só fazermos uma referencia, existiu, no ultimo quartel do seculo passado, um violinista amator de raios dotes, conhecido por: Neca de Castro, que espalhou, nababescamente, a rôdo, valsas, mazurkas e toda especie de musica de dansa e de serenata, (que é a mesma de dansa, porém, com firmatas, ornamentos e todas as lentejoulas do estylo), cada qual mais bonita e inspirada, jazendo até hoje tudo isto inedito, e que lá se vão atufando para sempre na eterna noite do esquecimento, cada vez que baixa ao tumulo um e outro velho contemporaneo seu, tão raros já, que por ventura ainda exista.

Dia virá em que, á guisa de estranhos esca-phandros, hão de se arrancar da memoria dos mais longevos estas perolas musicaes, a fim de serem todas engastadas na corôa resplandecente e altisonante da Musica Nacional.



CAPITULO VI

O CANTO CORAL

Origem do canto-coral. Povos que o cultivaram na antiguidade. Sua adopção pela igreja catholica. O coral protestante. Canto a capella. Os classicos e o côro. O côro entre os românticos. O canto-coral actualmente na Italia. Sociedades coraes e orpheões em França, Allemanha, Suissa, povos slavos, Estados Unidos e Brasil. Bibliographia.



Como recentemente é que entre nós se está incrementando a cultura do canto coral, resolvemos, em breve escorso, dedicar-lhe algumas palavras.

Considerando-se a musica socialmente organizada, em sua mais remota origem, podemos dizer que ella provém directamente do canto coral. E isto porque, como muito bem demonstrou Combarieu, a musica em conjuncto sob forma de côro tem sua origem na magia, embryão commum de todas as religiões primitivas.

Jules Combarieu soube perfeitamente applicar á musica a lei dos tres estados de Augusto Comte; assim é que a musica inherente aos actos da magia, corresponde ao periodo theologico; aquella que acompanha o lyrismo da maioria das religiões que nos legaram os antepassados, e que outra cousa não são sinão a propria magia envernizada, equivale ao periodo metaphysico; e o es-

tado positivo ou scientifico é representado pela musica pura.

Pois bem, o canto coral brota naturalmente da infancia das religiões — o encantamento magico, e, por isso mesmo, é commum a todos os povos selvagens.

A igreja catholica durante varios seculos não admittiu outra forma de musica; só muito paulatinamente os instrumentos foram tendo ingresso nos templos. Hodiernamente, na Capella Sixtina, ainda é vedado o uso de qualquer instrumento musical, inclusive o organ, ouvindo-se lá, apenas, o côro de 80 vozes de meninos e adultos.

Os primitivos côros formavam, quasi sempre, uma symbiose da musica, dança e poesia; bem mais tarde é que foi abolido o gesto, quando a musica estava já sob a fiscalização e dominio da Egreja, e, bem mais tarde ainda, foi excluida a palavra, na ultima etapa da arte dos sons, — a musica pura, época em que conquistou a sua independencia.

Os instrumentos, estas gargantas aperfeiçoadas, construidas pelos homens em soccorro do engenho divino, custaram muito a apparecer no rei-

no da musica, por isto que exigem um maior desenvolvimento cultural e artistico.

Em todas as civilizações pre-hellenicas o canto e o côro formaram a base da musica. Assim aconteceu no Egypto, Assyria e Chaldéa, Persia, Syria, Phenicia, China, Coréa, India, etc. Basta folhear a Biblia e vêr os côros organizados por David; haja vista aquelle presente á inauguração do Templo de Jerusalem, composto de 4.000 levitas.

Estes côros foram sempre cantados em unisono. A polyphonia só no seculo IX começou a diffundir-se no continente europeu, onde se originou, vinda dos paizes e povos nordicos.

Sua primeira manifestação foi a *diaphonia*, que consiste na repetição do mesmo canto em linha parallela e superposta, em quintas; no seculo XII surgiu o *descante*, com o apparecimento do intervallo de quarta; e no seculo seguinte, o *fá-bor-dão* (falso baixo) com as terças e sextas.

Na Grecia, o côro attingiu uma importancia enorme, graças, precipuamente, a Stesicoro, tambem chamado: Tisias, e cognominado: "O Fundador do Côro".

Os romanos, em suas tragedias, continuaram as tradições do côro grego; de preferencia gosta-

vam dos côros grandiosos; relata-nos a Historia que, nos funeraes do Imperador Augusto, o threno funebre foi cantado por 20.000 meninos e meninas das principaes familias romanas.

Com o advento do christianismo, os ficis para não serem descobertos e escapar á sanha de seus perseguidores, era nas catacumbas de Roma que entoavam seus canticos, os quaes, seja dito de passagem, foram herdados dos hebreus e dos syrios, e só muito posteriormente surgiu a hymnologia dos christãos.

Só uma vez houve noticia de Jesus fazendo musica, foi quando entoou um hymno em acção de graças, depois da santa ceia celebrada em companhia de seus discipulos; e essa unica vez foi sob a forma de côro.

No iniciô do primeiro millenio de nossa era, Santo Ambrosio foi o primeiro a estabelecer as bases do canto que, dois ou tres seculos após, devido ás modificações introduzidas por S. Gregorio, papa, ficou sendo chamado: canto gregoriano, e seculos depois, canto chão (cantus planus) por opposição á musica medida, visto como o canto gregoriano era monodico e não admittia divisão do compasso, ou, por outra, seu rythmo dependia

das accentuações das palavras, era prosodico e não musical.

Ninguém ignora a influencia para a aquisição de proselytos que teve no sec. XVI o coral protestante, instituido por Martinho Lutero, com o qual, pode-se dizer, teve inicio a renascença allemã. Sua primeira collecção de côros appareceu em 1524 e teve tamanha repercussão que a Egreja Catholica se viu na contingencia de oppôr-lhe igual força e ahi é que emerge a figura inconfundivel de Palestrina (1526 - 1595), que não só introduziu o estylo polyphonic na musica da egreja, como creou o *canto a capella*, que outra cousa não é si não o côro orpheonico de estylo sacro.

Dentre os innumerados compositores de coraes protestantes, no tempo de Lutero, sobresaem: João Walter.

Depois de Palestrina, dois seculos após, o grande Bach (1685 - 1750) é que vae conduzir o côro a seu climax. Fervoroso protestante, innumerados e magnificos coraes sahiram de sua penna. Bach usava terminar suas cantatas religiosas e suas paixões por meio de coraes a quatro vozes e orchestra, obtendo, por estes effectos, grande plenitude e magnificencia dentro da maior clareza e

simplicidade, apesar das formas eminentemente harmonicas e contrapontísticas.

Na Igreja Orthodoxica, na Russia, appareceu o nome de Joroslav, em 1651, que arrogou a si a tarefa de melhorar o canto liturgico com a intervenção de cantores gregos; era polyphonic e denominava-se: *estyló de Kiew*.

Não menos meritoso foi o contemporaneo de João Sebastião Bach, — *Händel*, autor de portentosos oratorios. Glück, Cherubini, Spontini, Haydn, Mozart, Beethoven, não menos prezaram os côros. Haydn avulta em varios oratorios; entre elles: A Creação, bem assim: As Estações. De Mozart, citemos apenas o famoso Requiem, que, aliás, deixou inconcluso, tendo sido terminado por seu discipulo — Sussmayer. Beethoven imprimiu nos côros a marca de fogo de seu genio, em poucas obras, é verdade, mas perpetuas: Fantasia, para orchestra e côros; *Bundelied*, côro de tres vozes e instrumentos de sôpro; *Gesang der Monche* para tres vozes a capella; o Hymno á Alegria, maravilhoso estemma da IX Symphonia, e ainda acima, a Missa *Solemnis*, que elle proprio reputava sua obra mestra, composta já nas portas da morte. Todos os musicos de eleição escreveram côros, inclusive os

romanticos: Weber, Schubert, Mendelssohn, Rossini, Meyerbeer, Berlioz, etc.

Entre os operistas na França, a maior gloria cabe a Charles Gounod, na diffusão do canto coral em o seculo passado; foi director do Orpheon de Paris durante oito annos e fundou em Londres uma sociedade congenere, denominada *Gounod's Choir*.

Wagner, este Briareu da musica, não obstante sua reforma operada na arte celica dos sons conter uma attenuação no uso systematico dos córos, embora incidentemente, legou á humanidade soberbos córos: a "Entrada dos Convivas" e o "Côro dos Peregrinos" do Tannhauser; o "Côro das Fiandeiras", do Navio Fantasma, contendo igualmente, o Lohengrin e o Parsifal, córos grandiosos.

Liszt, o pontifice maximo do piano, e insigne symphonista, excellou, também, na arte coral.

As modernas escolas nacionaes, todas ellas, teem prestado a maior attenção á musica vocal em conjuncto.

Quanto ás escolas de canto coral, uma das primeiras que a Historia regista é a de São Gall, fundada pelo cantor de nome: Romano, no fim do primeiro millenio de nossa era. Seguiram-lhe as

de: Metz, Fulda, Corvey, Moguncia, Treveris e Hersfeld. Muito antes, é verdade, no sec. V, já o papa S. Hilario havia fundado em Roma escolas de canto.

A Italia, o reino da voz por excellencia, é de estranhar-se, tem seu canto-coral entregue a iniciativas particulares.

Effectivamente, ha escolas subvencionadas pelo Governo, mas que sómente preparam coristas para o theatro, como a — “Thermingnon”, em Turim e a do “Castello Sforzesco”, em Milão. Existe em Florença a sociedade: *Pro Choris*, cujo fim é controlar o movimento.

Na culta Belgica este aspecto da musica é tratado com todo o carinho e proficiencia; segundo um conselho do celebre Gevaert, observam todo o cuidado com a epoca da puberdade, para evitar o perigo do sacrificio das vozes extremas, prohibindo o canto a quatro partes nas escolas.

SOCIEDADES CORAES. ORPHEÕES.

Hodiernamente, as sociedades coraes são os succedaneos dos grupos que, tanto no paganismo como no christianismo, tomavam parte na liturgia religiosa, tendo, entretanto, agora, uma fina-

lidade toda outra e muito mais ampla. Entre estas sociedades coraes sobresaem-se os orpheões, que, formados exclusivamente de amadores, contribuem fortemente para a elevação artistica, civica e moral do povo.

Bocquillon Wilhem (1781 - 1842), com a collaboração de seu amigo, o poeta Beranger, teve a idéa da reunião de todos os alumnos das escolas municipaes e de cantores, em um só côro ao que deu o nome de: *orpheon*, fazendo derivar esta palavra de — Orpheu, o deus musico, da mythologia grega, que por meio de sua dôce lyra fazia com que as feras se lhe rojassem submissas aos pés.

Em 1833, realizou-se em Paris, a primeira tentativa desta reunião de cantores, o que logrou um successo immenso. Wilhem foi em França o primeiro propagador da composição coral popular, á similhaça do que era já usado na Allemanha, na Inglaterra, na Suecia e na Suissa. A fundação official da sociedade, porém, foi anterior á data de 1833; originou-se do acto do Barão de Gerando, que, em 1819, se incumbiu de introduzir o estudo de canto nas escolas populares de França. Em 1815, cumpre não olvidar, o ministro Car

not fizera uma tentativa neste sentido, que, mao grado seu, resultou frustré.

Durante toda sua vida, Wilhem trabalhou em prol de seu ideal, tendo conquistado os mais honrosos titulos e occupado os mais elevados cargos relativos á arte de cantar, fallecendo em 26-IV-1842, algumas horas depois de ter estado a compôr um hymno em memoria de Cherubini. Cherubini foi seu coetaneo; era italiano, mas naturalizou-se francez e por longos annos dirigiu o Conservatorio de Paris.

Bôa a semente, não tardaram os frutos. Em o natal de 1842, anno em que morreu Wilhem, 700 cantores tomam parte nu'a missa na Notre Dame.

A guarnição militar de Paris creou o seu orpheão. Por esta epoca, já o Orpheão de Paris podia reunir cerca de 7.000 cantores entre homens e creanças. Formaram-se sociedades coraes de operarios, e em breve o movimento irradiou de Paris para as provincias.

Em 1852, Carlos Gounod foi nomeado director geral do Orpheon. Nesta ocasião, o Orpheão de Paris dava annualmente duas audições publi-

cas, presididas pelo Prefeito do Sena. Em 1867, o concurso de Melun reuniu 86 sociedades coraes.

Não podemos sopitar o desejo de trasladar para aqui um pequenino trecho que encerra todas as vantagens do canto em conjuncto, palavras que devemos ao fervoroso entusiasta: Delaport: "Os dois concursos da Angoulême e de Maux provaram satisfactoriamente que o Orpheon é uma instituição sobremodo artistica, moralizadora e racional; ousou dizer que, graças a sua multipla acção, os laços de espirito de familia se apertaram: a religião, a arte, a lei, recrutaram innumerous fieis e auxiliares; os *cabarets*, os logares de perdição, as doutrinas dissolventes, perderam muitos de seus adeptos, e todas essas energias, essas intelligencias, essas aptidões, açambarcadas pelos prazeres do jogo e do deboche, foram hoje reconquistadas para o paiz, para a familia e para a sociedade".

Delaport chegou a atravessar a Mancha e levou seus orpheonistas até Londres, onde obteve um successo jámais visto.

Ultimamente, de Gounod para cá, são muitos os compositores que teem incentivado o ensino do canto coral na França; entre elles, contam-se: Ambroise Thomas, Bazin, Limmander, Laurent

de Rillé, Leo Delibes, Massenet, Paladilhe, Theodore Dubois, Emile Passard, Wormser, Paul Vidal, Leroux, A. Chapuis, de la Tombelle, A. Reuschel, A. Georges, Paul Rougnon, Danhauser, Maurice Bouchor, Tiersot e toda uma pleiade de musicos e professores do mais alto nome, que fornecem constantemente á juventude das escolas, um repertorio variado e escolhido de canções adequadas.

Em 1862, a França já possuia mais ou menos 800 sociedades coraes e cerca de 1.500 orpheons, estes, com 60.000 membros. A Inglaterra, na mesma epoca, conforme o testemunho de Helmutz, contava 150.000 sociedades de solfejistas! Davam-lhe o nome de: *Tonic-Solfa-Associations*.

Sobreleva dizer que os povos nordicos, os anglo-saxonios e germanos são muito mais dados ao canto em côro, que é innato nelles, que os latinos.

Entretanto, em nosso remoto e esquecido Brasil, pode-se dizer que agora, quasi um seculo depois, é que se está cuidando disso! Oh! civilização, como encontras difficuldade em atravessar o Atlantico, não obstante os continuos progressos das artes nautica e aerea!

Na Allemanha, terra classica do coral, o canto em massa é intuitivo no povo. As sociedades coraes, ahi, têm o nome de: *Liedertafeln*". A primeira foi creada por: Zelter, em 1809, em Berlim. Zelter foi grande amigo de Goethe, e teve a honra de contar entre seus alumnos o celebre Mendelssohn. Hoje, só as sociedades que fazem parte de uma determinada confederação de cantores, contam mais de 50.000 individuos. Uma das mais antigas sociedades deste genero existiu na Pomerania em 1673.

As "*Liedertafeln*" a principio, como suas congengeres francezas, compunham-se, apenas, de vozes masculinas, adultas ou não. As "*Liederkraense*" (circulos de canto) admittem vozes mistas. Para grandes effeitos os allemães costumavam reunir as *Liedertafeln*, as *Liederkraense* e as associações de córos religiosos ao que dão o nome de "*Saengbund*".

Na Suissa, no Tyrol, na Baviera e na Austria, ha uma especie de canto popular, chamado: Tyroliano, em que a garganta emite uns sons aflautados; usam-n'o até a quatro partes, e é, em geral, executado só por homens, ou só por mulheres. Na bella opereta: "*Casa das Tres Meninas*", habilissi-

ma collectanea de musicas só de Schubert, ha um lindo trecho neste genero.

Na Suissa existe, também, um canto erudito, proprio dos psalmos e hymnos sacros.

Os côros slavos teem dado a volta ao mundo, ultimamente, mostrando que só com a voz se póde construir um verdadeiro orgam humano, uma orchestra, no que são inegalaveis. Já nos visitaram: os Côros Ukranianos e o Côro dos Cossacos do Don.

Nos E. U. A. N. as sociedades coraes proliferam por toda a parte. No Brasil, na actualidade, devido especialmente aos ingentes esforços de Villa Lobos, é que o côro está querendo entrar nos habitos do povo. Todavia releva ponderar que em nosso rico folk-lore rural existe o côro em todo o esplendor de sua belleza nativa; assim é que elle se faz ouvir nos eitos e mutirões, e o que é mais de admirar-se é que esta gente inculta costuma cantar a duas e mais partes, com a mais rigorosa correcção. Uma vez, presenciando um espectáculo desses e não vendo ninguem dirigindo, cheguei a pensar que o proprio Deus estava alli, occulto, regendo aquella gente simples.

Em 1892, Ignacio Porto Alegre, professor de canto do I. N. de Musica, bateu-se pela organização de um *orpheon* entre nós, mas nada conseguiu, tendo protestado pelas columnas da "Gazeta de Noticias" contra o que ouvira numa escola, dando a seu artigo o titulo: "Onze mil creanças Esganiçadas". Foi o primeiro grito, mas, coitado! ainda em pleno deserto, não encontrou eco.

No Rio de Janeiro existe o "Orpheão de Professores" da municipalidade, dirigido por Villa Lobos, bem como outras sociedades estrangeiras. Os allemães possuem duas: "Chorvereinigung Harmonie" e "Gesangverein Lyra"; entre as dos portuguezes, ha o "Orpheão Portuguez".

E' de justiça, porém, frisar que os pioneiros do movimento coral estão em São Paulo. Ha bem annos que a Escola Normal de Piracicaba ostenta um orpheão magnifico, que é o primeiro de que temos noticia entre nós, e que tem servido de paradigma a todos os outros.

Na propria capital paulista, não é de hoje que sua modelar Penitenciaria ostenta um treinado e garboso orpheão, de oitenta vozes, e ha, outrossim, na Escola Normal dessa mesma cidade, um admiravel côro, vivo testemunho de quanto vale

a proficiencia e a tenacidade de um illustre musico patricio: João Gomes. Sobreleva, também, não olvidar que em Pernambuco, em Recife, ha um estupendo orpheon da Brigada Policial, constituido de 150 membros, bem como que existem dois na Escola Normal de Bello Horizonte, os quaes, apesar de novos, já fazem bôa figura, graças, tão sómente, ás duas abalisadas professoras: Branca de Carvalho e Maria Amorim.

Actualmente, a palavra *coral* atravessa uma phase de confusão, muito desvirtuada de seu primitivo sentido; chega-se a ponto de denominar *coral* a obras puramente instrumentaes, de character religioso, muito embora não tenham relação com nenhum culto determinado. Então, depois que surgiu o vocabulo *orpheon*, a balburdia recrudesceu! E, não obstante designarem-se por *orpheons* as sociedades coraes em geral, tende tudo para esta differenciação: o canto coral é de character erudito, seus componentes devem ser musicos, pelo que o numero de cantores é mais ou menos reduzido; o orpheão é de indole popular, seus membros não precisam saber musica, pelo que é representado por immensas massas de vozes, contando-se, não raro, por milhares.

A'quelles que pretenderem especializar-se mais e melhor explanação no assumpto, indicamos, entre outras, as obras, em italiano: de Pacchierotti, Crescentini, Pellegrino, Guilhelmi, Piermarini, Guido Lamperti; em francêz: de Manoel Garcia, Bataille, Lablanche, Duprez, Fauré, e muito especialmente: "Histoire de l'Orpheon", par Henri-Marechal; "Histoire de l'Orpheon", par H. A. Simon.